

Septiembre-Octubre 1986

435-36

Homenaje a García Lorca

La poesía
Con Federico
En España

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PRESIDENTE
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Telf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A.
Navarra, 15
28039 Madrid

DEPOSITO LEGAL: M. 2.875/1958
ISSN: 00-11250-X

433-36

Homenaje a García Lorca

Volumen I

PAGINAS DE FEDERICO

CHRISTOPHER MAURER 13 Sobre la prosa temprana de García Lorca: 1916-1918

MARIA CLEMENTA MILLAN 31 Un inédito de García Lorca

CHAS DE CRUZ 33 Han pasado dos poetas

IAN GIBSON 37 Un probable artículo de Lorca sobre Omar Jayyam

TEMAS

FRANCISCO J. SATUE 45 Anotaciones para un retrato de García Lorca

FERNANDO CHARRY LARA 55 Lorca: cincuenta años después

SABAS MARTIN 59 Así que pasen cincuenta años

MANUEL RUANO 67 Pulidor de estrellas

MANUEL ALVAR 69 Los cuatro elementos en la obra de García Lorca

EDUARDO TIJERAS 89 Hacia García Lorca por las imágenes del agua

CARLOS AREAN	103	Dibujos de un poeta cromático
JOSE AGUSTIN MAHIEU	119	García Lorca y su relación con el cine
ISABEL DE ARMAS	129	García Lorca y el segundo sexo
JOSE LUIS CANO	139	Nota sobre una fijación infantil de Lorca: los muslos
JOSE ORTEGA	145	El gitano y el negro en la poesía de García Lorca
ALFONSO GIL	169	... y no hallé cosa en que poner los ojos...

AMIGOS Y VIAJES

MARIA CRISTINA SIRIMARCO y HECTOR ROQUE PITT	183	Ricardo Molinari: una rosa para Federico García Lorca
JOSEP MARIA BALCELLS	195	Cartas de Margarita Xirgu sobre Lorca y Alberti
ADOLFO SOTELO VAZQUEZ	199	Miguel de Unamuno y la génesis del *Romancero Gitano*
JUAN CANO BALLESTA	211	Peripecias de una amistad: Lorca y Miguel Hernández
MANUEL DURAN	221	Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las Gregrerías
MARCELINO VILLEGAS	231	Una imagen taurina compartida por José Eustasio Rivera y Federico García Lorca
CESAR INFANTE	235	Federico en Cuba
GUILLERMO CABRERA INFANTE	241	Lorca hace llover en La Habana
CARLOS MONSIVAIS	249	García Lorca y México

IRMA EMILIOZZI	257	*Alocuciones Argentinas:* «Un rumor de sangre viva»
ALEJANDRO PATERNAIN	267	La visita de Federico a Montevideo
URSZULA ASZYK	270	Federico García Lorca y su teatro en Polonia

EL TEATRO

DENNIS A. KLEIN	283	Las sociedades creadas en el teatro de García Lorca
RICARDO DOMENECH	293	Realidad y misterio
SUMNER GREENFIELD	311	*Doña Rosita la soltera* y la poetización del tiempo
LUIS FERNANDEZ CIFUENTES	319	Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores
FANNY RUBIO	341	El tío Baldomero
VIRGINIA HIGGINBOTHAM	343	*Así que pasen cinco años:* Una versión literaria de *Un Chien andalou*
SARAH TUREL	351	La «quimera» de García Lorca: expresión surrealista de un mito
LUIS GARCIA MONTERO	359	El teatro, la casa y Bernarda Alba
JOSE MONLEON	371	Política y teatro: Cinco montajes de *La casa de Bernarda Alba*
JOSE RUBIA BARCIA	385	Ropaje y desnudez de *El Público*
MARIA CLEMENTA MILLAN	399	*El Público,* de García Lorca. Obra de hoy

Volumen II

LA POESIA

RAMON XIRAU	425	Federico García Lorca Poesía y poética
MICHELE RAMOND	431	El otro (o la letra viva)
DARIE NOVACEANU	439	... y recuerdo una brisa triste por los olivos
JORGE USCATESCU	455	Lenguaje poético y musical en García Lorca
GIANNINA BRASCHI	469	Breve tratado del poeta artista
AMANCIO SABUGO ABRIL	479	Claves interiores de la poesía lorquiana
ANDREW A. ANDERSON	495	García Lorca como poeta petrarquista
JULIO CALVIÑO IGLESIAS	519	*Poeta en Nueva York* como mentira metonímica
ANTHONY L. GEIST	547	Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*
BARBARA STAWICKA-MUÑOZ	567	Algunas referencias musicales en el *Poema del cante jondo*
MANUEL ANTONIO ARANGO	575	Dolor, muerte y mito en el *Poema del cante jondo*
LUIS MARTINEZ CUITIÑO	581	Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del cante jondo*
CRISTHIAN DE PAEPE	591	El poema «Sorpresa»
ANDREW P. DEBICKI	609	Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*
JOSE SANCHEZ REBOREDO	619	Sobre los seis poemas gallegos

HECTOR MARTINEZ FERRER	629	«La aurora», otro poema religioso de García Lorca

CON FEDERICO

JOSE MARIA GALLARDO	639	«Banderillas de tiniebla»
FRANCISCA AGUIRRE	653	El nombrador
MANUEL ALVAREZ ORTEGA	654	Recuerdo a un poeta en el camino de Víznar
ENRIQUE BADOSA	654	Planto por Federico García Lorca
GASTON BAQUERO	655	Himno y escena del poeta en las calles de La Habana
FRANCISCO BEJARANO	659	Retrato con sombra
PABLO DEL BARCO	660	El empeñado andaluz
JOSE MARIA BERMEJO	661	Elegía en Víznar
ELADIO CABAÑERO	661	Muerte, ¿por quién preguntas?
JESUS CABRERA VIDAL	662	¿Prohibido ser ángel?
ALFONSO CANALES	663	Elegía
PUREZA CANELO	664	Poemas de poetas mayores que tropiezo
ANTONIO CISNEROS	665	Nada te habría salvado
J. GUSTAVO COBO BORDA	665	Relectura
ANTONIO COLINAS	671	En Granada
RAFAEL DE COZAR	671	Katherine, cincuenta y cuatro años después de Federico
JUAN JOSE CUADROS	672	Poemilla para la luna de un verano
JAVIER EGEA	673	Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
ANTONIO FERNANDEZ MOLINA	674	Brisas lorquianas en New York

FELIX GABRIEL FLORES	677	Despedida a un poeta muy llorado
ANTONIO GAMONEDA	678	Diván de Nueva York
JOSE GARCIA NIETO	678	Lágrima por Federico García Lorca
RAMON DE GARCIASOL	680	Federico
JACINTO LUIS GUEREÑA	685	Federico García Lorca en mis caminos
HUGO GUTIERREZ VEGA	688	El regreso del poeta en Nueva York
ANTONIO HERNANDEZ	691	Federico y Granada
CLARA JANES	692	Homenaje a García Lorca
SANTOS JUAN	692	A Federico
ROBERTO JUARROZ	693	Poesía vertical
JUAN LISCANO	694	Federico García Lorca
LEOPOLDO DE LUIS	694	La muerte no era suya
JOAQUIN MARQUEZ	696	Homenaje
SALUSTIANO MASO	697	Federico
ENRIQUE MOLINA	698	Remoto encuentro con Federico García Lorca
RAFAEL MORALES	699	Federico
JOSE EMILIO PACHECO	699	En la tierra sin agua, rumor de llama
MANUEL PACHECO	700	En la muerte de Federico García Lorca
LUIS PASTORI	701	Versos de otros y de uno para Federico García Lorca
ANTONIO PEREYRA	702	Postal a Federico
RAFAEL PEREZ ESTRADA	702	Oratorio del sexo y el ángel por Federico
JUAN VICENTE PIQUERAS	703	Escena de Perlimplín huyendo de su jardín

PEDRO PROVENCIO 706 Vigilia en el olivar de Víznar
JUAN QUINTANA 707 F.G.L.
MANUEL QUIROGA 708 Una lejana voz adormecida
FERNANDO QUIÑONES 709 Y tan de ellos
MANUEL RIOS RUIZ 712 Proclama y encomio de la única realidad
HECTOR ROJAS HERAZO 713 Jeroglífico del desconsuelo
MARIANO ROLDAN 716 Muerto de verdad
ANTONIO ROMERO MARQUEZ 718 Alfarero de Granada
MANUEL SALINAS 719 Noche del alma
JUVENAL SOTO 719 F.G.L.
RAFAEL SOTO VERGES 720 Guitarra en García Lorca
JUAN JOSE TELLEZ 726 Federico García sobre un lecho de flores
ALBERT TUGUES 727 Collage de la ciudad sin sueño
ARTURO DEL VILLAR 728 Prometeo encadenado a la palabra
CONCHA ZARDOYA 730 Poeta en Harlem

EN ESPAÑA

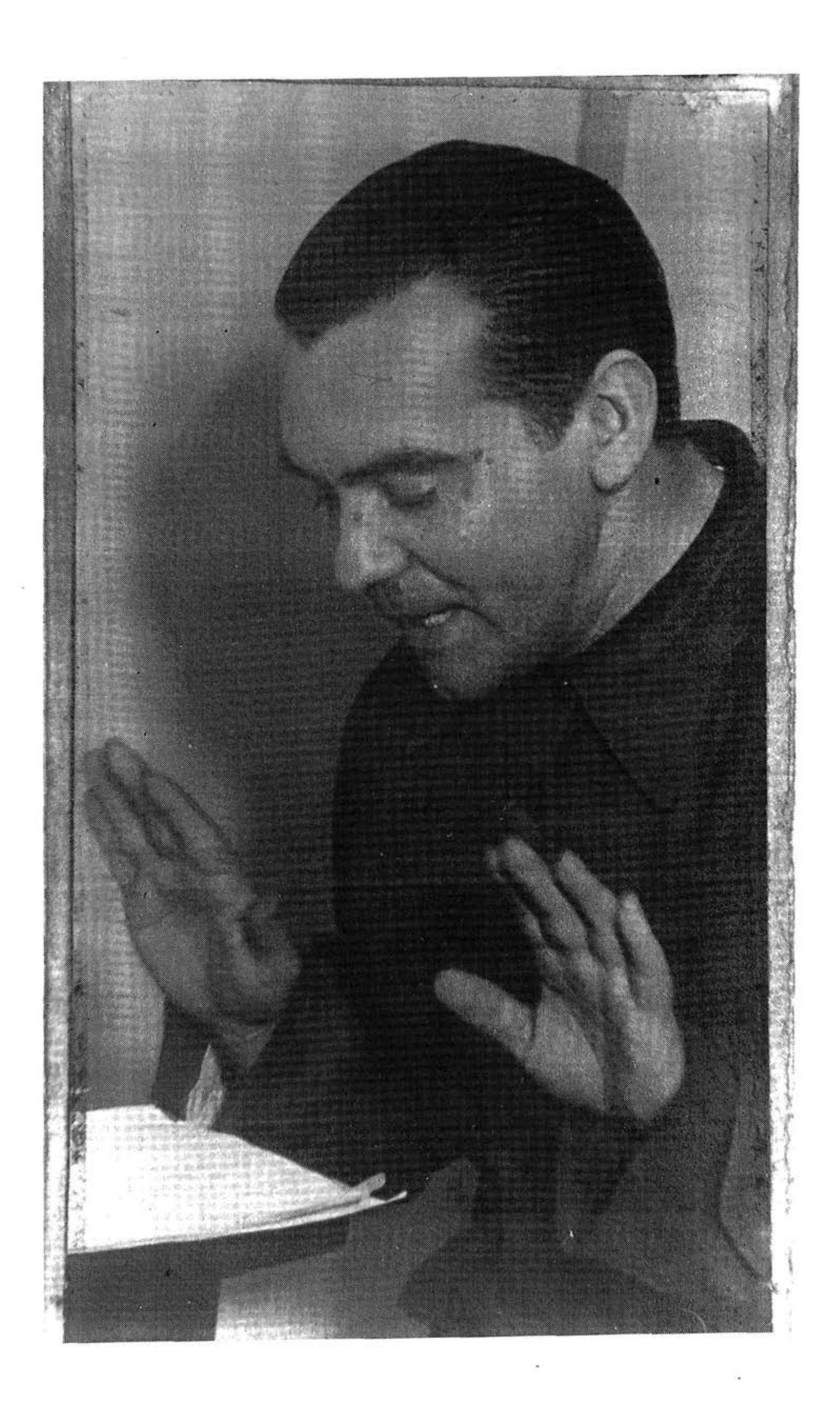
MIGUEL GARCIA POSADA 735 Lorca y la realidad cultural española
VALERIANO BOZAL 745 Arte de masas y arte popular (1928-1937)
FRANCISCO CAUDET 763 Lorca: Por una estética popular (1929-1936)
ANTONIO CAMPOAMOR GONZALEZ 779 La Barraca y su primera salida por los caminos de España

GONZALO SANTONJA	**791**	Si te dicen que caí
JOSE VILA-SAN-JUAN	**799**	Un poeta utilizado como bandera política de unos y de otros
JUAN LISCANO	**811**	Aquel amanecer de agosto de 1936
ANTONINA RODRIGO	**817**	La Huerta de San Vicente

Agradecemos
su aportación desinteresada
de material fotográfico
a
Agencia Efe
Alfonso
Eugenio Chicano
C. G. Fernando
Ian Gibson
Gran Teatro de Ginebra
Nasser Ovissi
y
Antonina Rodrigo

Aleluyas
Gallo y Antonina Rodrigo

LA POESIA



Federico García Lorca
Poesía y poética

He leído la obra de García Lorca en tres ocasiones; quiero decir que tres veces lo he leído con especial atención. La lectura de Lorca, uno de los grandes poetas del siglo —sí, hay que repetirlo— empezó en 1937, el mismo año en que me *conmovió*, en el sentido fuerte de la palabra conmover, la noticia de su muerte. Estaba yo en Figueras, llegó mi padre y nos dijo: «Han matado a Lorca», al Lorca cuyo *Romancero gitano* me sabía casi de memoria. ¡Aquel hermoso «Verde que te quiero verde», aquél morirse de «perfil», «viva moneda que nunca/ se volverá a repetir»! En suma, a los trece años conocí parte de su obra y algo de su persona [1].

Mi segunda lectura de Lorca, ahora ya casi completo —la mayoría de sus obras estaban editadas en los años 50— supe más de Lorca y de su poesía, su teatro. Tuve la oportunidad de hablar del poeta con varios poetas de su generación o ligeramente anteriores a ella: Jorgue Guillén, Emilio Prados, Altolaguirre, alguna vez Cernuda, siempre adusto, y otros más. Todos querían a Federico —todos ellos lo llamaban «Federico»— y todos coincidían en verle como un prodigio de vitalidad, aunque también de angustia. La misma impresión del poeta me dio Vicente Aleixandre a quien conocí mucho después, algo antes del Nobel. Pero vuelvo a los años 50. Recuerdo haber dado un prolongadísimo curso sobre Lorca (unos dos años) del cual no conservé las notas. También entonces escribí un texto que sigue pareciéndome exacto: *La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca* [2] y un breve ensayo sobre *La zapatera prodigiosa.*

He vuelto a leerme todo Lorca poco antes de escribir este texto. Me ha sido difícil decidirme. No sabía qué escribir. Me parecía que todo estaba ya dicho y, en buena medida, lo está. Pensé primero analizar algún poema, alguno de los libros. Cambié de opinión. Mucho de lo que Lorca tenía que decir acerca de la vida —y de la muerte, esta muerte tan presente en toda su obra— lo había dicho en un hermoso texto conocido por todos: *Teoría y juego del duende.* Sí, en esta conferencia está toda la «poética» de García Lorca, siempre que por «poética» no se entienda una teoría abstracta, sino una forma poética de la esencia misma de la poesía, una manera vital de precisar el significado de la poesía española y, ante todo, la de Lorca mismo. A esta poética dedico estas páginas. Seguiré paso a paso las palabras de la conferencia.

Recordemos algunos hechos. *Teoría y juego del duende* es de 1933. Apareció por primera vez en las *Obras completas* que Guillermo de Torre reunió en 1942 (Editorial Losada, Buenos Aires) y en las ya mucho más completas de la Editorial Aguilar, Madrid, 1954, con un extraordinario prólogo a toda la obra escrito por Jorgue Guillén, prólogo al cual habrá que remitir siempre para conocer al Lorca vivo. De hecho 1933 es algo así como el año de las

[1] *De hecho leíamos poesía desde muy jóvenes, catalana, castellana. Lo digo en plural porque mi «cómplice» era mi prima María Teresa Xirau.*

[2] *Reproducido en Ildefonso-Manuel Gil,* Federico García Lorca, *Taurus, Madrid, 1973.*

conferencias de Federico: *La imagen poética de don Luis de Góngora* (que no dejaré de tener en cuenta), *Las nanas infantiles* —las tristes «nanas» que canta el pueblo español—, *El canto primitivo andaluz* y alguna más [3]. En este año, Lorca tenía treinta y tres años y se encontraba, juvenilmente, en plena madurez. El *Romancero gitano* es de 1928. *Poema del cante jondo,* de 1931. Pero, en estos mismos años diría estaba ya escribiendo lo que sería *Poeta en Nueva York.* Sí, en 1933 se publica en México la *Oda a Walt Whitman* [4]. Así, *Teoría y juego del duende* es, si recordamos que la conferencia fue pronunciada por primera vez en Granada en 1928, contemporánea del primer *Romancero* y, en 1933, pronunciada en Madrid, contemporánea de la lectura del extraordinario *Llanto a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías,* lectura hecha, por primera vez, en marzo de 1935. En otras palabras y dados algunos puntos de referencia, la *Teoría y juego del duende* es obra a la vez juvenil y de plenitud como lo es casi todo lo mejor que escribió García Lorca.

En *La imagen poética de don Luis de Góngora,* escribía García Lorca: «El poeta que va a hacer un poema (lo sé por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un miedo inexplicable rumorea en el corazón». ¿No es este rumor el del «duende»? Pasemos a la *Teoría.*

Al iniciar su conferencia, Lorca recuerda sus años de la Residencia de Estudiantes. Mi padre, Joaquín Xirau, ligeramente mayor que Federico, lo recordaba precisamente en aquella Residencia que tanto tuvo que ver con la Institución Libre de Enseñanza. Jorge Guillén, en el prólogo ya citado, lo recuerda así: «Otros han menester de ayudas teatrales, de ceremonias y uniformes. Nuestro poeta lo es a cuerpo limpio. ¡Un estudiante nada más! Con todos conversa, a todos abraza. Pero ¡qué «uno»! Pedro Salinas evoca ese hervor, ese bullicio, esa animación que levantaba su persona entera por donde iba... Añade Salinas: «Siempre con su séquito. Le seguíamos todos, porque él era la fiesta, la alegría que se nos plantaba allí de sopetón y no había más remedio que seguirla». Muchos han recordado aquellos años de la Residencia, entre ellos Luis Buñuel, quien curiosamente no gustaba de la poesía de Lorca aunque le admirara y le atrajera su persona. Recientemente, el gran científico que es Rafael Méndez, me recordaba aquí, en México, en su hospital de cardiología, la misma sensación de una atracción inescapable (a Rafael Méndez está dedicado el romance *Reyerta*) y, hace años, cuando muchos jóvenes éramos hijos, hermanos y padres —así lo dije cuando se nos murió— de «Emilio» —Emilio Prados— éste nos hablaba del entusiasmo y la vitalidad y también de las agudas depresiones de Federico, depresiones hondas y de poca duración.

Pues bien, este es el estudiante que empieza el texto de *Teoría y juego del duende* con una referencia a la Residencia donde vivió e hizo vivir a los demás durante diez años —1918-1928—. El tema es el de la poesía. Pronto sabemos que se trata de «una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España». No hay lugar a dudas. Lorca se refiere a la poesía pero no tan alejado como pudiera parecer de la generación del 98, su «poética» será también una teoría de España que, menos trágicamente que a Unamuno, también «le duele» a García Lorca. Y no es que yo pretenda comparar la generación de Lorca —no me gusta llamarla generación del 27— con la de Unamuno y Machado y Baroja. Hay una alegría juvenil en la mayoría de los poetas de la generación lorquiana —recuérdese al joven Alberti, recuérdese al joven Altolaguirre o a Gerardo Diego— que poco tiene que ver con el 98. Con todo, muchas de las preocupaciones de sus antecedores y, esencialmente, la preocupación por el sentido de España, es clara en Lorca y lo es en Cernuda como lo será en

[3] *Tanto la* Teoría *como* La imagen poética *fueron leídas varias veces. La última en Granada en 1927. La fecha de 1933 remite a las lecturas en Madrid.*

[4] *Acaso sea éste el momento de recordar que* Poeta en Nueva York *apareció por primera vez completo en México, con cuatro dibujos del poeta (1940).*

Neruda y sobre todo en Vallejo, iberoamericanos tan íntimamente ligados a tierras españolas.

En Andalucía es frecuente la expresión: «¡esto tiene duende!». Lorca cita la extraordinaria observación de Manuel Torres, «hombre de mayor cultura en la sangre», cuando éste dice, al oír la música de Falla: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende».

Entramos ya en el tema. Lo que tiene «duende» tiene «sonidos negros». Por vía de metáfora empezamos a adivinir que el «duende» es algo que se *tiene:* «no es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar», es «creación en acto». Pero el «duende», que Lorca atribuye a los andaluces, a España, al arte, vivir y también en algunos pensadores, como Nietzsche. El «duende» que se tiene y es fuente de creación sigue siendo misterioso. Solamente sabemos que es cosa de «viejísima cultura», «estilo vivo», «de sangre». La creación, artística o no, tiene algo de terrible, que acaso se acerque a lo sagrado, al «mysterium tremendum» de que hablaba Rudolf Otto. Pero no abandonemos el texto de Lorca. Aclaremos más los términos. Dice Lorca: «... no quiero que nadie confunda el duende con el demonio» y añade, no sin humor, que no se trata del demonio «teológico de la duda, al que Lutero, con un sentimiento báquico, le arrojó un frasco de tinta en Nuremberg, ni con el diablo católico, destructor y poco inteligente, que se disfraza de perra para entrar en los conventos, ni con el mono parlante que lleva el truchimán de Cervantes en la comedia de los celos y las selvas de Andalucía». Ignoro si Lorca conocía la etimología de la palabra «duende». Según Corominas procede a partir del siglo XIII, de «dueño» y, más específicamente, de dueño de una casa. No importa. Veamos lo que el duende *no es.* No es el espíritu travieso del cual nos hablan los diccionarios. El duende lorquiano es demasiado trágico y está demasiado ligado a la muerte —y a la vida como lucha contra la muerte— para ser *únicamente* alegre. Sin embargo, Lorca mismo compara al «duende» con el *daimon* de Sócrates y con el genio maligno de Descartes. La segunda comparación es metafórica. La primera, la comparación con el demonio socrático, viene especialmente a cuento. Al hablar de él escribe Lorca que el «duende» es «descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates». Dos líneas antes Lorca había escrito: «El duende de que hablo, oscuro y estremecido...». Doble vertiente: alegría y dolor, vida y muerte y, ¿no es alegría y color una buena parte de la obra de García Lorca? ¿No es el mismo «duende» de su arte en la sangre el que permite escribir *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre* o *Yerma?* ¿No es el mismo «duende» el que rige el destino de don Perlimplín y la muerte que, de cinco en cinco de la tarde, sin que pase el tiempo, asciende por el cuerpo herido de Ignacio Sánchez Mejías? Claro que Sócrates es alegre; claro que su vida es también drama. Por lo demás, el «duende» que hace hablar al poeta y cantar al «cantaor» es el mismo (vida y muerte o, mejor, vida-muerte) que descubren todos los hombres cuando van a la raíz de las cosas, a la raíz misma de la vida.

Volvamos al texto. Quedamos en que el «duende» no es el demonio, católico o no. Tampoco es la «musa», la inspiradora de los clásicos, ni es el «ángel».

Musa y ángel «vienen de fuera». Pueden inspirarnos, pero no desde dentro. ¿Qué es el ángel en el cual piensa Lorca? ¿Qué es la musa? El ángel «deslumbra», «derrama su gracia» y en realidad nos *«ordena»* «y no hay modo de oponerse a sus luces, porque agita sus alas de acero en el ambiente ya predestinado». También la musa «dicta» y, dicho con ironía, «en algunas ocasiones sopla». Pero la musa es antigua, está «cansada» —Lorca afirma, nuevamente con humor, que la ha visto dos veces. Pero lo que diferencia a la musa del «duende» es sobre todo que en ella se pone de manifiesto un mundo clásico de «columnas» y «falso sabor de laureles». Es decir, la musa es racional y despierta la inteligencia, no las emociones humanas. Algo hay en esta visión de la musa que recuerda a la visión de lo apolíneo en Nietzsche [5].

[5] *Es curioso que Lorca vea en Apollinaire al «gran poeta», destruido por la musa.*

Esta breve disgresión nos permite saber algo más acerca del oscuro y misterioso «duende». Por lo pronto, sabemos que nace desde dentro y que no se entrega ni se da como don de gracia sino que «hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre».

Me referí, más arriba, a lo sagrado. Acaso no anduviera yo muy lejos de lo que piensa Lorca aunque poco tenga que ver, a primera vista, el «duende» con la experiencia de los místicos. Muy explícitamente Lorca dedica un párrafo a San Juan de la Cruz y a Santa Teresa. Los místicos tienen un camino, sea éste «la torre» de Teresa, sean las tres noches de la vía mística de Juan. En cambio «para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio». Lorca insiste: el «duende» «quema la sangre como un tópico de vidrios». Cinco nombres remiten al «duende»: Goya, Verdaguer, al fin y al cabo místico en sus mejores obras, Jorge Manrique, estoicamente religioso y, en las antípodas, en lo que yo llamaría, si Lorca no me lo impidiera, «la parte del diablo», Rimbaud y a Lautréamont. Es indudable que Lorca buscaba cinco hombres dispares a los cuales se les aparece el «duende», a quienes *les nace* el duende. En todos ellos, demoníacos o no —en el sentido no lorquiano de «demoníaco»— existe una experiencia del «mysterium tremendum». En los cinco predomina la sombra, el «sombrío genio hispánico» —que Lorca universaliza— y que aparece tanto en sus dramas como en la vida de los gitanos del *Romancero* o los negros de *Poeta en Nueva York* y como, sobre todo, en este poema que sigue siendo lo mejor de Lorca: el *Llanto.*

Regresemos a *Teoría y juego del duende.* No es inútil recordar la escena en la que aparece, a modo de ejemplo ejemplar, *La niña de los peines.* Cuenta García Lorca cómo una vez —cuando ella misma y los demás «cantaores» habían fracasado, fracaso por falta de «duende»—, *La niña de los peines* «se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada pero... con duende». ¿Regionalismo? ¿Andalucismo? ¿«Españolada»? Nada de eso. Lo importante es aquí saber que la «cantaora» tuvo que abandonar a las musas; «su voz era un chorro de sangre digna».

Oscuridad, sangre, palabras que Lorca repite al referirse al «duende» y, sin decirlo, a su propia obra, a los *Poemas del Cante Jondo,* al extraordinario «duende» de *Reyerta* y de este dramático y hermosísimo poema que es el *Romance del emplazado*, al extraño y hermoso *Paisaje con dos tumbas y un perro asirio* y, nuevamente, al *Llanto.* En suma, puede haber gozo y alegría en la obra de García Lorca. No le falta nunca la terrible presencia creadora de lo sombrío, la sangre, la muerte. Pero no solamente esto: «la llegada del duende presupone un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso». El «duende» es creación pura y es lo sagrado, o, para no ir más lejos que Lorca, *casi* lo sagrado. ¿Quién no ve en el poeta una profunda voz religiosa, sin que esta palabra designe necesariamente una religión precisa, aunque la más cercana seguiría siendo, para Lorca, desde los relatos de su adolescencia, la católica?

El «duende» aparece en tres artes principales: la danza, el canto y la «poesía hablada», esta poesía que le oyeron *hablar* a Lorca sus amigos y también cantar. Pero la presencia del «duende» no es solamente andaluza, ni es únicamente la del «duende» triste de las «nanas» españolas. Entre otros tuvo duende Paganini, quien, según Goethe, «hacía oír melodías profundas de verdaderas vulgaridades». Pero es sobre todo en España donde todo está movido por «el duende, como país de música y danza milenaria, país de muerte, como país abierto a la muerte». hay en Lorca un «sentimiento trágico de la vida» que, a semejanza de Unamuno, le hace percibir lo hondo español, pero que a gran diferencia de Unamuno se lo hace percibir lleno de amor y aun a veces, de alegria. García Lorca no pierde nunca el amor a la vida, acaso para poder enfrentar la muerte misma.

Pero la obsesión de este hombre vitalísimo es mortal: «Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo; hiere su perfil como el filo de una navaja barbera». España es un país «donde lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte». Así, en Quevedo, en Valdés Leal, en Zurbarán, en El Greco, en Goya. «En el mundo solamente México puede cogerse de la mano con mi país».

«Angel y musa se escapan con violín y compás, y el duende hiere»; «el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte» acaso «sin consuelo». Todo poema es mágico y está «siempre endeudado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es *seguro* ser amado, ser comprendido... y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales». Nuevamente, en la *Teoría* y en la poesía o las tragedias de Lorca, lo que importa es el amor, un amor con «caracteres mortales», es decir, lleno de vida y de oscuridad, fuentes de una luz que no puede llamarse sino luz mágica. Nacido de nuestra alma y de nuestro cuerpo, de lo que a veces he querido llamar «alma-cuerpo», el duende es siempre original y originario. «El duende no se repite como no se repiten las formas del mar en la borrasca.»

En última instancia, el «duende» es creación, amorosa creación mortal, siempre única «que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas».

Hasta aquí la «teoría» de Lorca. Pero esta «teoría» pensada y dicha con «alma-cuerpo» a lo largo de su conferencia, es también un juego.

¿Qué es un juego? Puede ser una mera diversión, una chanza, una broma; así lo veían los clásicos. No puede tener este sentido jocundo el juego de Lorca. Acaso este tipo de juego sea cosa de «ángeles». No lo es de «duendes». De lo que se trata es, aquí, de un juego que va en serio —como este juego, si así puede llamarse, que es el ritual de los toros—. Curiosamente, y algo por azar, encuentro esta frase en Scott Fitzgerald, tan distinto a Lorca. Escribía Fitzgerald: «Los hombres de veras están obligados a llevar su juego al borde del precipicio» *(Tierna es la noche).* Lorca lleva su juego hasta el fondo del precipicio, hasta la muerte, pero en ella encuentra el amor, la compasión, lo más hondo de la vida misma, lo que nos religa a todos en sombra, sangre y luz.

Por otra parte, Lorca sabe que, en broma o en serio, a lo Perlimplín o a lo Ignacio Sánchez Mejías, el hombre es un ser que juega, cosa que parece avenirse con la idea de otro hombre también muy distinto a Lorca, Huizinga, y a su idea de que el hombre es *homo ludens,* hombre que juega, ser que juega. Y jugar es no solamente ni principalmente divertirse; es *jugársela*, ir a fondo, para que surjan muerte, vida y creación.

Claro que no todo en Lorca es mortal. Es frecuente su juego sencillo y alegre. Pero lo determinante a lo largo de su obra es la relación muerte-vida-amor. Un poema reúne entre otros el amor y la muerte. Me refiero a *Muerto de amor.* Así habla en él García Lorca:

Y el cielo daba portazos
al brusco rumor del bosque
mientras clamaban las luces
en los altos corredores.

Ramón Xirau



Federico García Lorca. El otro (o la letra viva)

Amor de mis entrañas, viva muerte,
en vano espero tu palabra escrita

Llena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura.

(Soneto de la carta)

Justamente lo que me atrajo de Federico García Lorca fue esta imposibilidad de recibir la carta, la palabra escrita, esta ética (tal vez forzada, no escogida) de un *Decir* sufriente que busca sin cesar al Otro, pero que no idolatra su palabra. Un *Decir* no idolatra que ama al Otro, no a sus figuras inscribibles. Por tanto, un *Decir* que no cree que reproduce al Otro. Un *Decir* que no es el fetiche del Otro, sino que va reavivando la pena de haberlo perdido, de estar sin él, de vivir fuera de él, en el exilio de él:

... y pienso, con la flor que se marchita,
que si vivo sin mí quiero perderte.

Donde a las claras se ve que querer al Otro es querer perderle o quererle porque es un Otro perdido, imposible de transcribir. Querer al Otro es no querer transcribirle, lo cual sería traicionar al Otro. Querer al Otro es vivir sin él (perderle) y es también vivir sin sí, ya que la pérdida del Otro no puede ir sin la pérdida del Uno.

Si vivo sin el Uno, el «monos» unitario (ed. sin la posibilidad de transcribir directamente un mensaje monovalente, lo cual queda claro por la oscuridad de la carta-Soneto) es que quiero permanecer fuera de una relación serenante con el Otro, es que quiero una escritura que sea una busca sin resolución del Otro perdido. La escritura lorquiana es una carta donde el Otro perdido toma cuerpo en tanto que inalcanzable destinatario u objeto, conjuntamente con el Uno loco, enajenado, «enotrado», incapacitado para transmitir un mensaje. Pero, por otra parte, si el Uno no puede transmitir un mensaje es porque las palabras que le llegan del Otro no son palabras directamente en contacto con la letra que sola puede permitir su transcripción. Demasiado alocado por el Otro para ser monovalente, el Uno escribe siempre fuera de sí, se deja escribir por el Otro, recibe sus informaciones y su desorden. En cuanto al Otro se acerca al Uno sin desvelarse, huyendo del reposo en la letra, huyendo de ser sometido a todo tipo de fijación literaria.

Ni es el Otro un contenido, ni es el Uno un transcriptor. Enamorado Uno de la letra, Otro de lo inconocible, la relación entre ambos no puede ser sino dolorosa. El uno quiere abrazar la ansiada cintura del Otro, pero el Otro fugitivo niega al Uno su presencia transcribible. La presencia del Otro es una presencia que se sueña, una presencia que no llega, y la pasión del Uno es una pasión sufriente envenenada, tan dolorosa como la transfixión de la Virgen.

Escena de *El Público* en la versión del Ballet del Gran Teatro de Ginebra, dirigida por Oscar Araiz

En vano, efectivamente, espera el Uno la palabra escrita del Otro; lo que sí puede recibir es la voz «dulce y lejana», la dulce voz «amortecida», inasible, del Otro. La voz lejana es, a la vez, voz doliente y ausente, voz de «corza herida» huyente y voz cruel que inflige al Uno su duelo amoroso. La escritura lorquiana, siempre conflictiva, es una escritura que busca la resolución de una tensión insoluble entre el afán apasionado de precipitar la sustancia del Otro en los textos y la indefinida tardanza del Otro volátil que se volatiza fuera del alcance de la letra. El Otro no se resuelve nunca en contenido porque es a la vez *antes* de la escritura y *después* de la escritura que anticipa su llegada y llora su partida. El texto lorquiano es un texto fronterizo entre su proximidad del Otro que está a punto de cristalizar en la letra, y su alejamiento, su huida fuera de este punto mortal de coincidencia con la letra. La escritura lorquiana es la conjunción de dos tensiones opuestas: la tensión hacia una equivalencia de la letra y del Otro, equivalencia mortal o sacrificial que significaría la muerte de la escritura como significante desbordado e imprevisto; y la tensión inversa hacia un máximo divorcio, lo cual significaría también para la escritura su desmoronamiento, la pérdida de su apoyatura inconsciente, el exilio absoluto, la negra ausencia de ritmo o de nervio inconsciente.

Este vaivén, este latido, este flujo y reflujo entre un acercamiento y un alejamiento mismamente peligrosos, caracteriza la escritura lorquiana. Si llega el Otro a colmar la letra, el significante se vuelve letra muerta. Por tanto, el proyecto implícito será el de encarnar al Otro perdido-ausente. Pero si decrece el otro hasta desconectarse con la letra, la letra sufre una coagulación con el Uno y se torna también en una letra muerta. Por eso, bien es verdad que «El poeta dice la verdad» cuando afirma:

> Quiero llorar mi pena y te lo digo...

porque si no fuera el poema esta deploración de amor, sería la letra muerta de una coincidencia del uno y del Otro.

Lejana, dulce y cruel, melosa e hiriente, pura y erótica, la voz del Otro ausente se vierte y disfruta en la letra, se mete hasta los tuétanos, invade al Uno con su ausente presencia. Así está el Uno de enajenado, permanentemente alterado por la ausencia del Otro y necesitando del tejer de la escritura para poder volver presente la ausencia del Otro, para permitir que se cuele hacia él la voz del Otro ausente. La voz lejana, la palabra del Otro ausente se vierte en la letra volviéndola oscura, de esta oscuridad del sentido con que la letra oculta al Otro más que lo revela. El Otro no es el contenido de la letra, no es su sentido legible, interpretable. El Otro es el sentido oscuro de la letra, su inabarcable latencia. La letra es la cárcel oscura donde queda vivo el Otro ausente; en la letra late la voz secreta del Otro inconocible, misterioso, hermético, paradójico, la incomprensible «caliente voz del hielo».

«Balido sin lanas», o sea, sin manifestación corpórea, sin evidencia, sin presencia, la voz secreta invade las escrituras volviéndolas oscuras y nocturnas. Así las escrituras lorquianas son un tejer penelopeano que empieza cuando ya se ha puesto el sol de la clarividencia y se prosigue noche tras noche, noche oscura tras noche oscura con luna vieja tirante a negra:

> Que no se acabe nunca la madeja
> del te quiero me quieres, siempre urdida
> con decrépito sol y luna vieja...

En los bastidores de la conciencia vigila, fuera de su radio de acción y de su norma, eliminado el único testigo que pretende cerciorarse del amor oscuro-oculto que une al Uno con el Otro, la letra va urdiendo la trama y urdimbre del tejido poético donde se celebran las imposibles e inconocibles nupcias del Uno con el Otro, del Uno-Penélope con su perdido Ulises.

El Uno inquieto pregunta por la voz del Otro, la persigue, deja que la voz secreta se cuele en sus venas, su pecho, sus tuétanos, se invierta en la letra. Esta inversión oscura de la voz en la letra, sella la invisibilidad del sentido, o sea, la invisibilidad del Otro. El sentido oscuro es el sentido prohibido en el doble sentido de la palabra: el significado vedado, los sentimientos no admitidos. Los SENTIDOS oscuros, prohibidos, son custodiados por la norma. Esta norma es la letra llana, sin tensión, sin combate, sin duelo, sin pugilato. La norma de la letra o la letra normal es la letra al acecho que desconfía del Otro, que le tiene miedo al Otro, que lo quiere corroer, que quiere morder (y eliminar) su angelical y severa (ardua) invisibilidad. Celosa, penetrante, rigurosa, la letra normal (la norma) quiere ser el arca donde se deposita el rendido sentido, el Otro acorralado y «desotrado», desoscurecido. Es la letra que no admite la gracia ni el duelo, ni la tensión, es la letra intensional (e intencional), la letra narcísica autointeligible. Contra esta letra normativa se subleva el texto oscurolorquiano, porque esta letra, o esta norma, es la muerte, enemiga de la sombra, del sentido oscuro ensombrecido.

La muerte o la letra muerta que poda la carne y deja el cuerpo en los huesos mondos es la gran enemiga del sentido oscuro, del Otro oculto, del amor secreto:

Tú nunca entenderás lo que te quiero
porque duermes en mí y estás dormido.
Yo te oculto llorando, perseguido
por una voz de penetrante acero.

Norma que agita igual carne y lucero
traspasa ya mi pecho dolorido
y las turbias palabras han mordido
las alas de tu espíritu severo.

El sentido obvio, claro y declarado, el Otro «desotrado» a la vista y el Uno vidente autártico *son para la muerte* porque la letra viva quiere que el Otro no le de al Uno lo que le pide y que el Uno no le pida al Otro lo que no le da; la letra viva es la letra del duelo y de la tensión entre Uno y Otro:

Que lo que no me des y no te pida
será para la muerte, que no deja
ni sombra por la carne estremecida.

La letra viva es el texto oscuro, hermético y melancólico donde anda cautivo el Uno ciego, enajenado, y donde se esparce en copos la blanca ausencia del Otro ansiado, su incomprensible e inasible nevada melodía.

La letra muerta sería el texto blanco, deslumbrante, normativo y vigil, la página en blanco al acecho de los trazos negros inevitablemente legibles por donde asoma el Otro «desotrado», capturado, reducido a la tristeza de su cuerpo presente, yerto, amortajado. Y la letra muerta también sería la agonía por amor, del Uno.

El texto lorquiano habría que imprimirlo al revés. Porque los trazos blancos (como blancas plumas de cándida paloma) señalarían la imposible e incandescente presencia del Otro huidizo que escapa de la letra, que la burla y la quema al blanco dejándola en un deslumbrante estadio de invisibilidad. Blanca, ausente y candente, la letra es ilegible porque no tiene sentido, o ,mejor dicho, no tiene sentido propio, su sentido no le es propio, es del Otro; escurridizo su sentido siempre es otro sentido.

Lo blanco de la letra confirma su ininteligibilidad. Blanca (o sea, fría y ardiente) la letra

ciega la vista y la conciencia vigila; blanca la letra es una letra viva oscura.

Una letra que vive porque el sujeto lorquiano no se identifica con ella, no puede identificarse con ella. Y la razón por la que el sujeto no se identifica con la letra es que el sujeto sufre las intermitencias y la imprevisibilidad del Otro, que tan pronto se retira del poema como vuelve al poema impulsando hacia él su disolutiva e incontrolable palabra de misterio. Al acecho de la palabra del Otro, el sujeto dispone que la letra sea permanentemente letra abierta, entregada a los flujos del Otro, al soplo, al aliento, al acento, a la boca, a la palabra, a la voz del Otro.

Vertir por el poema la palabra del Otro es el sumo bien y gozo por el que se afana la escritura lorquiana:

Dulce y lejana voz por mí vertida.
Dulce y lejana voz por mí gustada.
Lejana y dulce voz amortecida.

*

Amor de mis entrañas, viva muerte,
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,
que si vivo sin mí quiero perderte.

Llena, pues, de palabras mi locura.

*

¡Teje deprisa! ¡Canta! ¡Gime! ¡Canta!

*

Tengo miedo a perder la maravilla
de tus ojos de estatua y el acento
que me pone de noche en la mejilla
la solitaria rosa de tu aliento.

*

Su cándida virtud, su cuello blando,

la ausencia de tu boca está marcando.

*

Ay voz secreta del amor oscuro

¡ay perro en corazón, voz perseguida!

*

Tu voz regó la duna de mi pecho
en la dulce cabina de madera.

*

Huye de mí, caliente voz de hielo

apiádate de mí, rompe mi duelo

*

Así es como el duelo amoroso entre Uno y Otro se presenta como un flujo y reflujo de la voz del Otro que enajena al sujeto hundiéndole en un estado entre doloroso y esperanzado de disponibilidad a las ansiadas incursiones vocales del Otro.

El carácter oral, vocal y musical del Otro supone que la letra vaya siempre informada por una vibración, un chorro auditivo de infinita e innombrable hermosura.

Por la letra se derraman las armonías del Otro lejano, huido, o desdeñoso, o dormido, u oculto, o inhumano, variantes todas de su:

presencia ausente

o de su:

viva muerte.

Muerto que queda vivo en la letra, ausente que se hace presente en la letra, el Otro es un muerto y ausente MÚSICO vivo y presente por la escritura.

El sujeto, pues, es un superviviente en el trabajo penelopeano de revivir mediante sus escrituras el himen con la voz seminal y estremecida del AUSENTE que lo enajena.

Se trata de partir el decir poético con el Otro pulsátil y musical que pulsa las cuerdas (o las teclas) de la letra. La abertura del sujeto y de su decir poético al Otro no es cosa tardía en Federico García Lorca. Toda la temática de los *Sonetos* llamados «del amor oscuro» late ya en este poema de 1919 («Si mis manos pudieran deshojar») y en muchos otros del *Libro de poemas:*

Yo pronuncio tu nombre,
en esta noche oscura,
y tu nombre me suena
más lejano que nunca.
Más lejano que todas las estrellas
y más doliente que la mansa lluvia.

En el poema «Madrigal» también de 1919 el sujeto se incrusta, «cual Dafne varonil», en el chopo centenario para poder captar los secretos de los manantiales:

¿Quién pudiera entender los manantiales,
el secreto del agua
recién nacida, ese cantar oculto
a todas las miradas
del espíritu, dulce melodía
más allá de las almas...?

Luchando bajo el peso de la sombra,
un manantial cantaba.
Yo me acerqué para escuchar su canto,
pero mi corazón no entiende nada.

Era un brotar de estrellas invisibles
sobre la hierba casta,
nacimiento del Verbo de la tierra
por un sexo sin mancha.

El ansiado manantial con su voz oscura, innombrable, es el Verbo, la palabra ajena al entendimiento humano. Es también el sexo del codiciado partenaire inalcanzable. Ensombrecido, misterioso, melodioso, lejano, el ininteligible y atractivo manantial es el Otro musical que se va abriendo paso hacia el sujeto, insistiendo eróticamente hacia él para que éste encuentre una vía de aproximación al hermético fluir del agua, que no se asemeja a las vías ordinarias del entendimiento humano. Incapaz de captar por las raíces ni por los ramajes los secretos del manantial reacio también al afán captatorio del vegetal, el triste sujeto-chopo decide transformarse en ruiseñor, ideando que sólo la voz del sujeto vuelto pájaro-poeta será capaz de acercarse a los secretos del agua. Porque esos secretos no se pueden gozar directamente, sino que sólo pueden rezumar de la letra. El manantial, el Otro musical, no tiene finalidad de ser entendido ni saboreado, sino de ser el VISITANTE oscuro de la letra, de

la letra rota, agrietada, traspasada por aquella enajenación. Renunciada la finalidad de inteligibilidad, la letra no agota ni explica, sino que resuda este seminal licor ajeno; por la letra se filtra y mana la voz oscura del Otro. El canto cristalino del ruiseñor se vuelve la metáfora de las letras del amor oscuro. Entender a las aguas, en el caso del sujeto-ruiseñor, equivale no ya a descifrar las ondas, sino a actuar el oscuro fluir del manantial. El canto nocturno del pájaro-poeta actúa la voz oscura del Otro, el canto cristalino actúa la música de sus ondas ignoradas. El carácter erótico de la relación del Uno y del Otro se lee ampliamente en esta pretensión de la palabra poética de llegar a encender con su «aceite» el «faro» de las incomprensibles ondas. El afán de encender su deseo, de encender con el aceite combustible de la palabra poética la mecha del candil, el faro, falo, del Otro.

El deseo de entender al Otro se ha tornado en deseo de actuar al Otro y de alumbrar su deseo sexual, de conmover su sexo. El metafórico ruiseñor opera una mutación en el concepto de la palabra poética. La palabra a la que pretende el sujeto es exactamente una letra-receptáculo, oscura y musical, que espera su iluminación por el Otro enigmático y su traspaso por el falo de las ondas que borbotean ignorada ciencia:

¡Señor, arráncame del suelo! ¡Dame oídos
que entiendan a las aguas!
Dame una voz que por amor arranque
su secreto a las ondas encantadas;
para encender su faro sólo pido
aceite de palabras.

Claro está, si algo hay claro en tan oscura e intrincada maraña, la imagen del faro puede ser reversible y aplicarse no al fluido Otro, sino al cristalino Uno-ruiseñor que pretende acercarse con la voz sola al misterio de las ondas. El Uno acercaría al misterio Otro su faro vocal con aceite de palabras, cual esotérica Psiquis queriendo cerciorarse de las ocultas bellezas de su Dios reputado monstruo horrendo. Desde luego nadie como Apuleyo para sugerir la entrega del alma al Otro paradójico, monstruoso y deleitoso, cruel y tierno cual el misterio Amante caliente y helado, dulce y desdeñoso de los *Sonetos* lorquianos.

El traspaso de la palabra poética por el Otro implica aquellas incertidumbres en cuanto al significado de la letra. La letra, por muy ingenua que parezca en esos albores de la producción lorquiana (1919), supone ya la partición del lenguaje poético que es hablado tanto por el Otro (Cupido enigmático) como por el Unido y su narcísico afán de inteligibilidad.

Un elemento también llama la atención en «Manantial», es la insistente castidad del Otro que siendo el Verbo sale como el mismo Cristo del sexo sin mancha de la tierra-madre-Virgen, esparciéndose luego sobre «la hierba casta». La misma invisibilidad del manantial que musita sus incomprensibles secretos fuera del alcance de las miradas y del entendimiento humano, señala su inviolabilidad, su entereza, su pureza. Angelical o impúber, «el casto manantial» que no dice nada o lo dice todo, funciona como metáfora expresa del recién nacido: es «agua recién nacida» de la tierra y sus canciones las compone un «alfabeto de auroras» como si fueran canturreos, incipientes deletreos musicales, gracejos vocales de niño muy pequeño. Así es como la esotérica música del agua podría ser la metáfora de principiantes, vacilantes e incomprensibles palabras de niño todavía muy cerca de su nacimiento, de niño-manantial que canta, llora o balbucea. Esta lectura muy «literal» de «Manantial» supone —a mi parecer— que la precoz aptitud de la letra a desgarrarse bajo la presión del Otro que la vuelve letra viva-oscura, de alguna forma se debe a un traumatismo de infancia: la repentina muerte de Luisito, el hermanito dos años más joven, llevado por una pulmonía el 30 de mayo de 1902, no habiendo cumplido Federico los cuatro años, en la víspera casi de su cumpleaños.

Luisito, el segundo, el doble, el Otro, múltiplemente relacionado con la voz: por el soplo

(pulmonía, pulmón, respiración, neuma, pneuma, soplo, aire), también (dentro de la misma deriva etimológica, ligada con la enfermedad mortal de Luisito) por las neumas, signos que servían para la notación del canto llano, también por las neumas, grupos de notas emitidas con una sola voz, con un solo soplo, vocalizadas todas con la última letra del canto, y de otra manera (la deriva genealógica) también por la música, ya que Luis era antes el nombre del hermano menor de don Federico, padre de Federico, de los nueve hermanos paternos el más dotado para las artes, especialmente para la música.

La voz ajena, extraña, lejana, musical, la voz de hielo sin embargo viva que pulsa la letra y se abre paso al sujeto a través de sus escrituras, la voz que rasga el tejido y las venas del sujeto manteniendo el alto nivel de su locura literaria, la voz que lo convoca a la cita agónica y erótica; la voz, el gemido, el canto; la voz, el aliento, el llanto; las voces del reloj y del viento, los ladridos, los violines, el grito; la voz dulce lejana, oscura y herida, la caliente voz del hielo;

la voz y música
por supuesto la música

la romántica romanza de Mendelsohn, Beethoven, Haendel, la canción de la tarde de Schumann, el canto gregoriano, el ruido del Dauro, las campanas sonoras, la campana de la Vela, la sonoridad de los campos de Castilla, el «ritmo rojo y aplanador» de los campos «todos amasados con una sangre que tiene de Abel y Caín», empalman con la voz derruida del hermano musical, del Abel muerto que le inspira al superviviente su vocación musical y, luego, su estremecida y enajenada abertura al Otro por donde se filtra en las escrituras unas inabarcable dimensión inconsciente

Si a mi amor dejé muerto
en la ribera triste,
¿qué zarzales me ocultan
algo recién nacido?

El recién nacido musical muerto es instrumento de la vibración de la letra, de la misma manera que también constituye el producto lorquiano: este hijo o esta letra musical vibrante por la acción en ella del Otro.

Los ocultadores «zarzales» son las escrituras lorquianas, oscuras por las pulsaciones en ellas del Otro. «Zarzales», las escrituras lorquianas son una hermética maraña musical, luminoso ejemplo de lo que puede llegar a ser, en nuestras literaturas, una «metáfora viva».

La hierba cubre en silencio
el valle gris de tu cuerpo.

Por el arco del encuentro
la cicuta está creciendo.

Pero deja tu recuerdo
déjalo solo en mi pecho.

Con lo cual no hay que pensar que los textos lorquianos sean una metáfora del hermano desaparecido. Si eso fueran no serían una metáfora viva, sino muerta. Pero el hermano muerto traza una vía de acceso temprana hacia un más allá de la letra inteligible, posesión exclusiva del Uno, refugio narcísico del Uno. El hermano muerto, el partenaire muerto, es el agente de la disolución del significante, el agente de las tensiones sin resolución entre la letra viva y el Otro. El Otro, o lo otro, es la solución de continuidad entre la letra y su legibilidad.

Michèle Ramond



...y recuerdo una brisa triste por los olivos

I

El mérito de un poeta legítimo resulta ser siempre mayor de lo que él mismo pueda imaginarse y representa mucho más de lo que dicen los eruditos de su época. En primer término, por la sencillísima razón de que una persona de semejante alcurnia, hoy en vía de extinción. nos comunica en su obra algo más de lo que sabe. Es el ser humano con derecho a profecía e incluso al vaticinio. En lo segundo, porque los eruditos dominan menos el futuro: ellos son dueños de lo pasado y ese «algo más» transmitido por el poeta es cosa de mañana, de muchas mañanas. Con el pasar del tiempo y de la gente, la obra poética se abre cada vez más y nos revela sentidos nuevos, para otro período, dentro de una perpetua contemporaneidad. Lo que no es más que su núcleo de eternidad, su duración y su extensión más allá de sus límites concretos y relativamente reales. Núcleo que, por otra parte, es lo más movible de todo, según la variación de sensibilidad del tiempo.

En el caso de la poesía de Federico García Lorca, la nota profética ha sido señalada, entre los primeros, por Juan Larrea, al tratar del libro *Poeta en Nueva York*. Sumergido, se me antoja en este instante, en un medio olvido sin merecer, el más ultraísta de los ultraístas, identificaba en estos poemas lorquianos la más límpida voz del subconsciente colectivo, fuerza que sigilosa y ocultamente orienta el andar de la historia.

Otro poeta de su generación ha añadido a esa calidad profética de la poesía lorquiana la de la «plenitud de porvenir», subrayando así su insustituible pérdida. Se trata de Jorge Guillén. Fundado, desde luego, en los datos peculiares de esta poesía y, tal vez, en los claros y nada misterioros principios de una estética que habrá de reunir en un solo barco que surcara en una noche a medidados de diciembre del 27 las aguas del Guadalquivir a casi todos los insignes poetas de esta generación. Bello testimonio debido a Dámaso Alonso según cuyo parecer nunca hubo tal estética.

Según Jorge Guillén, Lorca se hallaba en el umbral de su máxima expresión, los últimos poemas que la muerte le ha dejado escribir siendo como tanteos de abordaje en las orillas de un continente que no logró descubrirnos mas podemos suponer apoteósico.

No sé cuál de las dos opiniones ha sido la más certera pero entiendo que entre ambas han apartado durante algún tiempo si no a la obra en sí de su perpetua contemporaneidad, a una importante parte de los intérpretes de esa obra, volcados hacia futuros y adivinanzas más que hipotéticas.

Detenida por el fusil, en unas albas que nunca llegarán a ser mediodía, la poesía lorquiana nos dejará ver siempre su posible eclíptica en el futuro que le ha sido negado. Asimismo, nos sorprenderá cada vez por los presagios de destrucción de los que hubiera podido ser la humanidad de este siglo si no hubiese pasado por el holocausto de las guerras y de las tantas pobrezas materiales y espirituales. Pero eso de esbozar el perfil melodioso del poeta

a base de una materia que él mismo no llegó a tener entre las manos, me parece, sólo de un punto de vista, menos provechoso. El futuro es un territorio en constante movimiento y transformación. Valéry tenía plena razón al decir, no sin ironía, que «el futuro ya no es lo que era». Nunca lo ha sido, como tampoco el pasado (a pesar de lo mejor...), tan otro en la medida en que nos apartamos de él caminando hacia el movible futuro. No hay fórmula alguna, la futurología se ha descuidado, y tal vez sea mejor así, en descubrir una correlación obvia entre las dos aguas, aunque las incógnitas de la ecuación se encuentren en la trayectoria de una sola vida, es decir, de un solo ser humano.

Bien sé que la fama universal de Federico García Lorca desmiente de manera tajante todo lo sostenido por mí hasta este momento. El poeta granadino va por el mundo mano a mano con el glorioso Cervantes y no hay indicio alguno de que otro nombre español le quitara este sitio. Pero ya he dicho *fama* y no proyección universal. Los términos sí son parejos mas de contenido muy diferente. El primero tiene algo de relámpago, el segundo es sólo trueno. La fama cubre más superficie en menos tiempo, la proyección universal va lentamente pero abre surcos profundos. De una parte mucho florecer, de otra frutas maduras.

Ignoro la existencia de una versión de *Don Quijote,* digamos, en japonés (tal vez la haya, como la hay en *bengala,* idioma del norte del Zaire, hecha por mi amigo Antonio Casanueva, bella locura desconocida por el Instituto Cervantes) pero no dudo de la traducción de Lorca en este idioma, y esto descartando mi directo encuentro con la poetisa Satoko Tamura, gran conocedora de la obra poética del granadino.

Llego así al punto más que delicado del destino de la poesía de Federico: la fama debida a su muerte. El crimen sí ha sido en Granada, pero ese crimen (por ser contra la poesía misma) se ha esparcido repentinamente, por el mundo, lo que ha hecho que todos los poetas del planeta se sintiesen en algún momento granadinos. Lo que no ha logrado en la lírica universal ni siquiera el perfil apostólico del recién conmemorado Ezra Pound, con sus largos y penosos años dentro de un manicomio, incluida su añorada Venecia y la famosa carta escrita a su favor por Giovanni Papini. En este caso el cristal veneciano ha tenido menos luz que los plateados olivos de Viznar, alumbrados por la última luna de Federico: si de profecías y presagios se está hablando:

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
(...)
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

No quiero escarbar en cenizas frías y estoy viendo ya en la imaginación de mi memoria alguna que otra arruga de descontento y molestia en el rostro de algunos investigadores «literarios» de la muerte de Federico. Tal vez, más que arrugas son arrumacos.

Por otro lado, tampoco quiero apagar del todo estas cenizas: matar a un ser humano se llama homicidio y el hecho se castiga según el contenido de la culpa bien medida. Pero ¿cómo se llamaría matar a la poesía? ¿Quedaríamos contentos con deicidio? Personalmente, no.

Adentrándome un poco más en este terreno tan frágil para la sensibilidad y la superexcitación sentimental ibéricas, no voy en contra de nadie. Pero también a mí me resulta molesto el escarbamiento de otros. Para un estudioso de la obra de un poeta el trabajo tiene que ser amor. Tal vez, en el caso de Lorca más que amor: pasión. En este sentido, descubrir la mano que ha soltado la bala asesina importa mucho menos que el hecho de que sí la ha soltado. Trabajar años para identificar esa mano, traicionera de su propio destino, es incum-

bencia de la policía y no de un investigador literario, a no ser que la misma persona junte las dos preocupaciones de manera sobresaliente. Y aún así, una vez alcanzada la meta, todo se pone embarazoso. En el caso que tratamos, la leyenda se ha hecho mito y un mito nunca tiene tumba. Un poeta sin tumba la tiene en todas partes, sobre todo en la tierra que llevamos dentro.

Reflejo pálido de la insistencia de otros, mi insistencia de nutre también de otra vertiente del asunto, es decir, no sólo se escarba en la muerte de Federico sino hasta en su vida. Buscar dentro de ésta los pormenores oscuros, los siguientes atardeceres fechados con precisión, los resortes no siempre confesables que mueven al alma humana, todo ello a base de confesiones deshilvanadas y dudosas (nada más engañoso y perverso que la materia de los recuerdos), es un intento también oscuro de manchar la luz e incluso de suavizar la trayectoria de la bala asesina. Conocemos el inútil sudor de Saint-Beuve para violar el lecho nupcial de Víctor Hugo y reconocemos que no se trata de un aporte en el profundizar la obra poética de éste. En el caso de Federico, soy capaz de reconocer mi inocencia y mi posible equivocación: más lejos que otros que quieren a Lorca, mi perspectiva carece del enfoque isleño. Prefiero errar pero teniendo más tierra bajo mis pasos.

La fama literaria de Federico García Lorca, debida a su muerte, tiene que ser sustituida, al menos desde ahora, por la verdadera proyección universal de su obra. Tal como nos ha quedado y no como hubiera podido dejárnosla. Sus grandes logros poéticos justifican plenamente esta proyección y para la demostración sirven todos sus libros de poemas, incluido el que lleva ese mismo título. Es un poeta cuya alcurnia le da derecho a vivir de su poesía y no de su muerte. Y de hecho, Lorca vive de su poesía desde hace mucho, traducido en todos los idiomas del mundo, tal vez ningún otro poeta español haya gozado de tantos intérpretes dentro y fuera de España. Allá, por los sesenta, en mi primer intento de acercarme a su obra, no me ha sido díficil hacerme con unos ocho o diez largos estudios y libros que les venían dedicados. Por lo menos unos veinticinco. Y téngase en cuenta que la distancia entre mis tierras y las españolas no es la que se mide en kilómetros.

La proyección universal de Lorca funciona ya pero, al menos para mí, está claro que lo primero que le ha dado tanta circulación por el mundo ha sido la fama de su muerte. Es por ello que el volver una vez más sobre este asunto me parece más que molesto, puesto que tal actitud le quita mucho de su verdadera luz, le corta el vuelo y, lo que es muy importante, lo aísla de su mundo, de los poetas de su generación, y lo trata como un fenómeno más, como un caso particular. Quienes conocen la larga espera bucólica que dio paso a la gran poesía de Siglo del Oro entienden muy bien que sólo esa generación del 27 es la que supo reiterar semejante hazaña. Entienden también que Federico ha sido el elegido para que España se exprese una vez más. Después de Lope, como sostiene Dámaso Alonso, Federico reúne en el haz de su genio todos los elementos de la hispanidad: de toda España viene, a toda España va.

II

Detenida por el fusil, la poesía de Federico García Lorca deja abierto el camino hacia el futuro que le ha sido vedado. Intentar la prolongación de éste no es tarea fácil pero sí de mucho provecho en cuanto al entendimiento de su arte poético en cuya evolución descubrimos los únicos datos seguros para trazar su posible andar. De modo que a veces hay que ir muy atrás, a los comienzos mismos de su creación literaria y no quedarse solamente en los últimos poemas que la muerte le ha permitido escribir. Los codiciados «sonetos del amor

oscuro» que nos faltaban ya los tenemos y resultan ser menos de lo que se esperaba y más de lo que se suponía. Seguir relacionándolos con los presagios de la muerte y, sobre todo con lo erótico que hay en el *Diván del Tamarit*, sostener incluso que es el mismo universo (Marcelle Auclair), no parece ser una dirección muy fértil. Juntos o separados, Eros y Tanatos son orillas y no eje de este camino.

La doble crisis que, según muchos testimonios, atravesabla Federico después de la merecida gloria que le había brindado el *Romancero gitano* se puede seguir y explicar en los textos y en la vida y es ella misma la que explica muchas cosas. Entre otras, sus continuos viajes tanto al exterior (Estados Unidos, Cuba, Argentina), como por el interior de la península, recorriendo su geografía con la famosa *La Barraca*. Por los dos lados, el poeta trataba de estar ocupado, de desahogarse en el trabajo. Son los años, los últimos años de su vida, cuando para superar la crisis sentimental va de una parte a otra, mientras que, en el intento de superar la otra crisis, la de su creación literaria, no para en construir proyectos de nuevos libros de poesía y obras de teatro. Tal vez, los manuscritos de este período, los borradores hechos en sus ininterrumpidos andares y en la casa que tenía en Alcalá 102, para quien los tenga a la mano, alumbran muy bien estas búsquedas. A falta de ellos sirven bastante sus confesiones directas, que podemos rastrear tanto de las cartas como de las conversaciones y charlas ocasionales.

Es, por ejemplo, en una de esas entrevistas, entre las últimas, la sostenida con Felipe Morales, en 1936, cuando Lorca habla de sus libros inéditos: «Tengo cuatro libros escritos que van a ser publicados: *Nueva York, Sonetos,* la comedia sin título y otro...» (*Obras Completas,* cuarta edición, Aguilar, 1960; pág. 1.760; es la edición que usamos en estos apuntes). Ese «otro» libro que el poeta no nombra da derecho a suposiciones, sobre todo si tenemos en cuenta que en aquel entonces el *Diván del Tamarit* estaba listo para imprenta bajo cuidado de su amigo Emilio García Gómez, en la Universidad de Granada. ¿Cuál podría ser? De ningún modo «los sonetos del amor oscuro» puesto que el poeta se refiere a un libro general de sonetos y añade: «El libro de *Sonetos* significa la vuelta a las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima». Más aún, explica esa vuelta bajo una onda de emulación colectiva: «En España, el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada», la de sonetos que parece haberlo atraído dentro también a él, siempre abierto a los ejercicios e interesado en enriquecer su arte. No es casual por ello que en esta conversación surja el nombre de Quevedo, de la injusticia que se ha cometido con él y de la muy reciente amistad de Lorca con el exiliado de la torre de San Abad.

No disponemos de más referencias, pero el poeta le comunica a Felipe Morales su intención de hablar sobre Quevedo en México (lo que nos da derecho a suponer que la entrevista es del mes de mayo). ¿Hubiera pensado Federico regresar hacia el Siglo de Oro para seguir su camino poético? La pregunta, si no perdemos de vista su generación, parece sin sentido: de algún modo, todos los poetas que la integran se habían vuelto hacia aquellos tiempos y ese desandar los ha marcado a cada uno según sensibilidad propia. Góngora había sido cátedra para todos y entre todos los habían arrancado no tanto del olvido como del mal entender, convirtiéndole en un poeta más de esa generación. Pero a Quevedo, no. O no tanto. Lorca vislumbra la injusticia y hubiera sido capaz de poner en movimiento la actualización de la obra quevediana. Si hubiese ocurrido esto, nos arriesgaríamos a sostener la existencia de un panorama diferente de la poesía española actual porque en Quevedo hay mucho caudal que aún se puede aprovechar, y en aquel entonces sí que hacía falta.

Hacía falta, puesto que es conveniente subrayar que la crisis que atravesaba Federico no era algo muy suyo. En cierto grado la padecían todos los poetas de su generación y era una crisis más fuerte aún en otros países, como Italia y, sobre todo, Francia, donde la superación

parece haber sido lograda después de más tiempo a pesar de sus comienzos más tempranos. Tanto que si nos fijamos bien podríamos sostener que para España, para «esa generación que no se alza contra nada» (Dámaso Alonso), la crisis resulta ser producto de «importación», una vez con los «ismos» que se aventaban sobre aquellos años. Esa generación se comunicaba con todo el pasado poético, no había ruptura y es por ello que Jorge Guillén puede apuntar: «¿Qué poeta de entonces, francés, italiano, sobre todo italiano, se habría atrevido a escribir sin ruborizarse un soneto? Para aquellos españoles, el soneto podía ser escrito en un acto de libertad, conforme a su «real gana» poética». (*Una generación*, en *Lenguaje y poesía,* Revista de Occidente, 1962, pág. 250).

Tan dueño de su arte, Federico había «quemado» muchas experiencias poéticas en intervalos muy cortos, su evolución lírica es impresionante en este sentido. Logros estéticos han sido puestos de relieve por todos sus intérpretes, al surgir por doquier: la exclusión de los elementos retóricos, la eliminación del estribillo, la valoración del *cante,* la resurrección del romance culto, la concisión de la palabra y el sorprendente radio de sus metáforas son sólo algunos de los escales que hay que tener en cuenta cuando se trata de su trayectoria futura. Pero la crisis, al menos para él, no constaba tanto en la forma como en el contenido. Tal vez podríamos hablar de un cansancio de los temas de su poesía. El mito de la gitanería lo molestaba mucho y era obvio distanciarse de tal universo. No daba más y no era Federico el poeta dispuesto a quedarse dentro de una fórmula o modalidad poética, por genial que sea ésta, para «industrializarla» y producir un sin fin de poemas y libros sin novedad alguna.

Es por esto que aquellos libros que a veces nombra y otras veces no, libros escritos o solamente pensados o esbozados, no son casualidades. Aunque sin escribirlos, para él han existido de verdad, al menos como búsquedas y respuestas a sus propias preguntas e inquietudes. Y los títulos no son pocos: *El libro de las odas, Academia de la rosa y el tintero,* el *Libro de las diferencias,* incluso los *Sonetos del amor oscuro* y también *La sirena y el carabinero,* del cual conocemos solamente los 24 alejandrinos publicados en 1927.

Si a estos títulos añadiéramos dos más que sí los tenemos —*Poeta en Nueva York* y *Diván del Tamarit*— el panorama es completo y cambia bajo muchos aspectos. En los dos libros observamos el esfuerzo del poeta para hacer suya una materia poética muy ajena. Sobre todo en el primer título. En el segundo, Lorca se vuelve hacia el universo de la lejana lírica árabe de Andalucía bajo una necesidad interior de descubrirle los elementos fundamentales y hacerlos fusionar con su poesía ya abierta por el *Poeta en Nueva York* a un humanismo nuevo y a una tonalidad social muy firme. Tal vez, la fusión de estos tiempos poéticos, armoniosa precisamente por sus contradicciones aparentes, hubiera podido aportar una nueva dimensión de su lírica. Al no producirse, nos quedamos con la hipótesis. El hecho de que en *Diván del Tamarit* el poeta no traslada sino *procesa* muchos elementos de la poesía árabe justifica esta opinión, señalando algo del mencionado camino futuro.

III

En este contexto, el *Poeta en Nueva York* es, en nuestra opinión, el libro que ofrece el mayor número de sugerencias. No por ser una «experiencia surrealista», como aún se sigue juzgándole, sino por ser una confrontación lorquiana con un mundo que no tenía nada de mediterráneo y también como medida concreta de su capacidad lírica en dominar ese mundo. No hay, o no conocemos nosotros, una experiencia igual en aquel entonces en toda la poesía universal y las obras que se invocan como posibles influencias o puentes para acercar a Lorca a las otras orillas del Atlántico, importan bien poco. Las huellas que dejan no son

muchas, participan muy poco en la modalidad poética de aprovechar esa materia tan insólita y casi desaparecen del contenido de los poemas.

Un verdadero temblor parece haberse producido en el alma del poeta una vez que ha dejado su España para hallarse frente a frente con la «ciudad sin sueño» y con la civilización del mundo nuevo. La actitud más normal, y más a la mano en este caso, hubiera podido ser la negación, el rechazo del conocimiento y, tal vez, el anatema desde el exterior. Pero no sucede nada de esto. Encarnación del espíritu español, Lorca intuye mucho antes que los demás poetas europeos el insoslayable desarrollo de esta civilización técnica más allá de sus confines y preocupado en salvaguardar y defender al ser humano tiranizado por el vacío y la voracidad de la técnica, abre un diálogo directo con los valores humanos, como señal de alerta.

No a la estética de los surrealistas —cuya presencia borrosa no negamos— es a quien presta su atención sino a la ética, una ética aún por descubrir en sus principios dentro de una sociedad no definida completamente. Una corriente subterránea de dolor y de gran humanidad late en todos estos poemas y el autor se nos muestra por primera vez como poeta-ciudadano, tribuna de los eternos valores del alma. Frente a los inmensos muros color ceniza de la ciudad tentacular que arrasa de igual modo a la naturaleza y al hombre, Lorca mide la dimensión del desierto técnico a través de la violencia directa contra el ser humano. Me niego a saber qué tiene de surrealista un verso como este: *«Hay un dolor de huecos por el aire sin gente» (Intermedio)* pero entiendo que se trata de un verso de indudable acento social y no me es difícil comprender que ese *hueco* es la muerte misma, la muerte como vacío existencial. Del mismo modo, no sé cuáles serían la forma, la influencia o las tendencias surrealistas que dominan el comienzo del poema *Vuelta a la ciudad,* mas no dudo que después de estos versos:

> Debajo de las multiplicaciones
> hay una gota de sangre de pato;
> debajo de las divisiones
> hay una gota de sangre de marinero;
> debajo de las sumas, un río de sangre tierna.

el poeta subraya a su aire la «atmósfera surrealista» trasladándola al verso, como un contable humilde, directamente de un libro comercial:

> Todos los días se matan en New York
> cuatro millones de patos,
> cinco millones de cerdos,
> dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
> un millón de vacas,
> un millón de corderos
> y dos millones de gallos
> que dejan los cielos hechos añicos.

Es por ello que de lo primero que hay que hablar en el caso de estos poemas es del enriquecer sustancial de las ideas y del fondo poético lorquianos. El poeta que escribe versos como los de arriba es muy otro del que miraba cómo corría Preciosa, llena de miedo, bajo una luna de pergamino y casi no tiene nada que ver ni con aquellas sombras negras, con el alma de charol, que avanzaban de dos en fondo para sembrar sobre la ciudad de la fiesta un rumor de siemprevivas. Ahora, en vez de oír el relincho de un caballo malherido que llamaba a todas las puertas, el poeta asiste a una «reunión de los animales muertos» estremecido al mirar un gato laminado, las pezuñas de ceniza del hipopótamo eternamente alegre o una gacela con una siempreviva en la garganta. El lenguaje poético lorquiano es total-

mente otro y también son muy diferentes los medios de expresión y transfiguración de esta realidad nueva. La metáfora lorquiana, a veces con predilección cultista, otras veces desatada de todo misterio, despliega ahora su vuelo como nunca, se abre en dimensiones inéditas, los poemas en sí, esos nuevos poemas, siendo como unas gigantescas metáforas.

¿Serían estos poemas fruto de una experiencia no española? Con la ventaja de haber podido seguir de cerca los pasos del poeta en su viaje, Angel del Río habla de T.S. Eliot, con su *Tierra baldía,* «el más triste poema de nuestro siglo» (ya no lo es desde hace mucho...) y da como seguro el libro *Hojas de hierba* de Walt Whitman, a base del encuentro de Federico con León Felipe, traductor «del poeta de Camden» *(García Lorca: «Poeta en Nueva York»,* en *Estudios sobre la literatura contemporánea española,* Gredos, 1966, pág. 283 y sig.). Es Angel del Río también el que ha visto en el cuarto estudiantil de Lorca los libros de Dos Passos y Erich María Remarque. Y Edmundo de Ory, en su estudio dedicado a Lorca (*Lorca*, Editions universitaires, París 1967, pág. 108 y sigs.) invoca los nombres de Baudelaire y Heine, no tanto como influencia sino como posible comparación. A Lorca no le eran desconocidos. A Heine, por ejemplo, lo menciona en su conferencia *Imaginación*... (Op. cit. pág. 1.548) que es de 1928. Pero Edmundo de Ory recuerda a Heine dentro de sus propias inquietudes en cuanto a la poesía expresionista alemana y la simbolista de las ratas dentro de esta poesía En el caso de Lorca y de su *Poeta en Nueva York*, el símbolo tanático más usual no son las ratas sino las ranas. Aparte de la serpiente, como lo ha demostrado Gustavo Correa, llevando su investigación hacia lo mítico.

Tal como ya hemos dicho, estos contactos o correspondencias tienen poco peso para el contenido de los poemas lorquianos. En su contemplación (o «hecho del alma», como teoriza el poeta mismo) de este mundo, Lorca se puede encontrar con todos los hombres porque los objetos contemplados son unos solos. Pero más allá, cuando se pasa a la inspiración que es «un estado del alma», la situación cambia puesto que se pasa desde el análisis a la fe, donde las diferencias entre los seres humanos son obvias. Otros muchos hombres han mirado los mismos edificios, las mismas calles, los mismos barrios y las mismas muertes. Pero ni en Blas Cendrars, con su *Pascuas en Nueva York* (1912), ni en Jules Renard, con su *Diario* póstumo (1925), ni en Pierre Loti, tan aplicado a lo efímero, a la muerte y a la soledad, ni en, por fin, Vicente Blasco Ibáñez (un «Baedecker inflado»...), ni en otros tantos encontraremos algo que se parezca a la transfiguración lorquiana de este universo. Lorca ya no es el Lorca de antaño. Tal vez, un solo poema, *Poema doble del lago Edén Mills,* del cual hablaremos más adelante, nos recuerda «la voz antigua» del poeta.

Por otro lado, la influencia surrealista, que por cierto no la negamos —hay dentro de estos poemas una vibración, un aire, una línea específica del surrealismo— se esfumina paso a paso para dejar entrada a un claroscuro que trata de defender al menos partes separadas de la existencia que el poeta intenta salvar.

Ese claroscuro surge de una necesidad de espacio, que ya no es el conocido espacio poético lorquiano, casi siempre abierto. Ahora, repentinamente, el espacio se cierra. Insistiremos en esto porque ha sido poco tratado hasta la fecha y nos parece ser de mucha importancia para el entendimiento del libro.

Fundamental para el desenvolvimiento de los poemas lorquianos, el espacio abierto se apoyaba otrora en unos elementos muy concretos —montañas, caminos, senderos, barrancos, ríos, llanuras— y también en la vida misma —jinete, caballo, reyertas, procesiones, etc.— sorprendida en sus movimientos pacíficos o violentos. Tal vez, sólo en *Prendimiento de Antoñito Camborio* y en *Romance del emplazado* tenemos un espacio cerrado, mientras que en *Poeta en Nueva York* nos encontramos casi siempre con este último, cortado por todos los lados:

A la izquierda, a la derecha, por el Sur y por el Norte,
se levanta el muro imposible...
(Oda al rey de Harlem)

Dentro de un espacio así, el movimiento del alma está enjaulado, tropieza con las esquinas y todo lo que logra es resbalar sobre el «tumulto de las ventanas» esos «enjambres» que acribillan el muslo de la noche. El vuelo es imposible y casi no tiene sentido puesto que el cielo mismo le es hostil:

Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío
donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano.
Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo,
con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles,
acabó con todos los más leves tallitos del canto...
(Danza de la muerte)

Un cómputo de algunas palabras, únicos organismos reales dentro de un poema, nos arroja un balance estremecedor: en *Poeta en Nueva York el cielo* aparece 38 veces; *la luna* también 38; *los ojos* (sin contar miradas y adyacentes) 31; *el hueso*, 14 y *la muerte*, 23 veces. Tal vez, las cifras no son muy exactas, pero muestran el esfuerzo del poeta en ampliar el espacio que se le viene encima, cada vez más cerrado, cargado de vacío, dolor, muerte, vómito y el orinar al lado de un gemido. Un esfuerzo desesperado y muy significativo en comparación con lo que sucede, por ejemplo, en el *Romancero gitano* donde, si descontamos el *Romance sonámbulo, la luna* sólo aparece 8 veces y las imágenes en cuyas estructuras participa no tienen nada que ver con lo que pasa ahora.

La morfología de la cultura entiende el espacio, en primer término, como factor dominante, exclusivamente determinante y con valor simbólico de una cultura o de un estilo. En lo segundo, como acto creador de la sensibilidad consciente. Por sus poemas, Lorca se adelanta a los antropólogos, investigando por vía poética el cuadro estilístico de ese mundo cuya cultura, al menos en los años 30, funcionaba si no del todo caóticamente, bastante artificial debido a los datos prestados de muchos horizontes espaciales, blancos o negros, que se negaban (y aún se niegan) en fusionar, yendo por separado o enfrentándose. Porque hace falta tiempo, mucho tiempo y relevo de más generaciones para que una cultura adquiera su personalidad, su originalidad y sus caracteres peculiares. Frobenius, entre otros, tratando la cultura árabe y subrayando sus caracteres mágicos y fatalistas, llega a la conclusión de que esa tiene como cuadro estilístico el espacio-bóveda, mientras que para la cultura del Oriente hay un espacio-camino laberíntico. No hacen falta más ejemplos para resaltar la importancia de ese cuadro, sobre todo para la subconsciencia, relacionada orgánicamente al horizonte espacial.

Desde luego, no hay que confundir ni identificar siempre el espacio espiritual con el espacio meramente físico, aunque el primero tengo mucho que ver con ese otro. Basta con recordar a C.G. Jung que ha mostrado la influencia de la geografía física hasta en la morfología de la cara del hombre o a Ortega y Gasset, cuando habla (*Intimidades)* sobre la pampa, ese «órgano de promesas» que vive de sus confines y embriaga al ser humano de irrealidad.

Frente a la realidad doméstica de Nueva York, a Lorca le falta su espacio mediterráneo y no por casualidad alza tantas veces sus miradas hacia el cielo, buscando una salida para su sensibilidad sediente del habitual misterio visible. «Los latinos queremos perfiles y misterio visible, Forma y sensualidades», *Op. cit.* 1.548). Y no hay tal misterio. En este cielo «mondado», donde el aire es un «viajero por su propio torso» y la luna es «una calavera de caballo», el azul (el que vemos nosotros aunque la ciencia nos diga que es negro), no es el de

su Andalucía. Solamente en *Norma y paraíso de los negros* el poeta se acerca seis veces a ese color y tantas veces lo encuentra tan diferente del suyo. Ese otro de ahora es un *azul desierto,* un *azul crujiente,* un *azul sin un gusano.* Se conoce de sobra la función de los colores en la lírica lorquiana y en la de su generación. Se conoce el símbolo que lleva cada uno y la desenvoltura de Lorca en trabajar con ellos. Ahora ha cambiado incluso este trabajo, pero el resultado es impresionante:

Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.

(Norma y paraíso...)

Ese *azul sin historia,* es decir sin tiempo ni cuento, hace parar los pasos del poeta y, en ausencia de su espacio, lo obliga a buscarle en un movimiento hacia adentro: dolor, sangre, llanto, lágrima, soledad, tristeza, grito, silencio. Que todos son movimientos interiores. Los que funcionan en el exterior son como contrapeso de éstos porque casi todo lo que sucede en el exterior los supone: asesinados y asesinos, cementerios, tabernas (donde incluso «vivirán un día los caballos...»), ruinas, aguas podridas, vómitos, orina. La naturaleza misma es como nunca en su poesía un reflejo de los estados del alma, o, muchas veces, partícipe desde fuera. Ya no estamos frente al chopo «maestro de la brisa» sino a un «árbol de muñones que no canta» *(Vuelta de paseo).* No oímos más el rumor de ese chopo articulando Fe-de-rico, sino «el mugido del árbol asesinado por la oruga» (*Cielo vivo).*

Arboles, animales, pájaros, peces, ranas e insectos casi no salen de este círculo. No pueden salir. Lo único que logran son los trastornos y las transferencias desesperadas:

¡Qué esfuezo del caballo por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!

(Introducción a la muerte)

¡Qué esfuerzo del poeta para ganar un poco más de libertad y espacio para su alma! Mientras que el círculo funciona con tenacidad y siguen también las transferencias y las transformaciones como dentro de una pesadilla que no termina nunca:

porque los pájaros están a punto de ser bueyes;
pueden ser rocas blancas con la ayuda de la luna
y son siempre muchachos heridos...

(Panorama ciego de New York)

Tal vez, no es puro azar el hecho de que en este mismo poema, después de tanto andar «sin brazos, perdido/entre la multitud que vomita», el poeta trate de dar una definición del dolor y lo hace con una lógica propia de la ciencia: «*Todos comprendemos el dolor que se relaciona con la muerte, pero el verdadero dolor no está en el espíritu. No está en el aire, ni en nuestra vida, ni en esas terrazas llenas de humo. El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas es una pequeña [illegible]adura infinita en los ojos inocentes de otros sistemas (...). Es una cápsula de aire donae nos duele todo el mundo, es un pequeño espacio vivo al loco unísono de la luz, es una escala indefinible donde las nubes y las rosas olvidan el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre...*». Apenas en esta última frase descubrimos la poesía, todo el párrafo anterior —que hemos reproducido adrede sin marcar los renglones de los versos— recordando muy de cerca el texto de un científico aficionado, tal vez, a la literatura.

Pero, ¿para qué seguir con los ejemplos? Haría falta citar todo el libro puesto que el mecanismo es uno mismo en todos los poemas y es muy fácil advertir que siempre cuando se trata del espacio de adentro o interior, el poeta está preocupado por el ser humano, como individuo, mientras que el espacio de afuera o exterior viene reservado al mundo en general, a los problemas que lo están aplastando. Las conexiones o los intentos de fusión son muy a menudo trágicas porque el más aplastado es el ser humano, con sus sentimientos, sus pesares y sus creencias. Es por ello que estos intentos, esos juegos adentro-afuera, desembocan casi siempre en *el hueco* o en *el vacío*, como punto final de la existencia. He aquí sólo algunas de estas situaciones: «el *hueco* de los vestidos», «dame tu *hueco,* amor mío», «para ver *los huecos* de las nubes y los ríos», «ruedan *los huecos* puros, por mí, por ti, en el alba», «*el hueco* de una hormiga puede llenar el aire», «con *el hueco* blanquísimo de un caballo», «mi *hueco* traspasado por las axilas rotas», «mi *hueco* sin ti», «y queda *el hueco* de la danza sobre la última ceniza», «lo que importa es eso: *hueco;* Mundo solo, Desembocadura. También ese otro que ya hemos apuntado antes: «hay un dolor de *huecos* por el aire sin gente». Aún sin el contexto que les da la verdadera significación, esas construcciones nos descubren la dialéctica trágica y nada oculta del juego adentro-afuera, donde lo miniatural y lo inmenso son copartícipes iguales en el intento de hacer que el espacio sea uno solo.

IV

Volvamos ahora a lo prometido: *Poemas del lago Edén Mills,* considerados después de la observación de Angel del Río como únicos en que el poeta «trata de recobrar su antigua voz (...), la voz de la sinceridad y del amor» (*Op. cit.* pág. 269). La demostración es difícil. Harto de los «ejercicios de ventanas» de la ciudad, de la «soledad prevista» o «esquiva en los hoteles», sentado en las orillas del lago, el poeta no logra recobrar esa voz sino tan sólo recordarla. La recuerda con añoranza, con todas las rosas que manaban de su lengua. La recuerda tanto que llega a sentirla presente como nunca y bebiendo su sangre, pero en este mismo tiempo sus ojos se quiebran con el viento, con el aluminio y las voces de los borrachos. Surgen así las impresiones que trae consigo de la ciudad, tan fuertes que cubren la voz de antaño, dejándole tan sólo la libertad de ese recuerdo y del llanto:

> Quiero llorar porque me da la gana
> como lloran los niños del último banco,
> porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
> pero sí un pulso herido que sondea las cosas de otro lado.

Calles y sueño es un detalle importante pero no en el sentido que se le atribuye. Tal como está esta sección dentro de la unidad del libro no parece ser un respiro en la trayectoria del libro, ni «una transición entre la incoherencia de los primeros poemas, de tono más personal, y los poemas impersonales y abstractos que siguen» (Angel del Río, id. 269). Al contrario, los poemas que siguen nos parecen mucho menos impersonales y abstractos por ser, en la mayoría, poemas donde el poeta asume la responsabilidad del yo, un yo crítico que denuncia, protesta y grita, dialoga con los valores de la humanidad a través de Whitman, muestra al mundo la América que «se anega en máquinas y llanto», muestra a Nueva York «de cieno, de alambre y de muerte» y en final huye con «Dos valses hacia la civilización», para echar ancla en La Habana.

Todo lo dicho nos incrementa la opinión que trataremos al final de nuestros apuntes: Lorca ha vuelto muchas veces sobre ese libro, en una elaboración larga y penosa. Un solo

poema, *Vaca,* sí que nos trae un aire bucólico, tanto que casi no encaja ni en esa sección ni en las demás. Como si fuera parte de otra que dejó de escribir:

> Arriba palidecen
> luces y yugulares.
> Cuatro pezuñas tiemblan en el aire.

Apenas en esto distinguimos algo de la «voz antigua» del poeta, no tanto por recordar «los cuatro sollozos de plata» o «los cuatro cascos (que) eran cuatro resonancias» (*Thamar...)*, como por la ternura habitual del poeta y por su manera de atar raíces, cielo, navaja, luna, dentro de una imagística muy suya.

Existe un poema espléndido de Juan Maragall, *La vaca ciega,* que tanto le ha gustado a Unamuno que lo ha hecho suyo en *Poesías* (1907), libro que Lorca hubiera podido conocer muy bien. Es un poema tan estremecedor en su argumento tan sencillo que nunca se olvida y se le toma cariño por cualquiera hallado frente a un animal desamparado que se abreva a tientas y después «con gesto de tragedia, parpadea/sobre las muertas niñas y se vuelve/bajo el ardiente sol de lumbre huérfano/por senderos que no olvida vacilando».

La correspondencia en sí es extraña como bella y más extraña aún es la semejanza de este poema lorquiano con uno de igual título de Serguei Esenin. Escrito en 1915, ese poema narra los instantes del pobre animal antes de que sea sacrificado. Se le sacrifica sí al ternero, la piel de éste flota al viento, colgada de las ramas de un árbol mientras la «mamá» se acerca a su fin soñando bosques, ríos y pastos. Los elementos son los mismos —cuernos, ojos, morro, cielo, muerte— y ponen en movimiento las mismas imágenes.

A Esenin se le conoce poco en España incluso hoy (por no haber dado con su traductor) y es poco probable que Lorca haya conocido su poema. Pero dentro de lo que es la literatura comparativa, esos encuentros bien se merecen un estudio aplicado.

V

Otra posible deuda (y muy grande) de la literatura comparada con Lorca es la investigación de sus poemas y a los de César Vallejo. Nos referimos, desde luego, a los poemas del *Poeta en Nueva York.* Es que el dolor lorquiano vertido en este libro no tiene parangón alguno en la poesía europea y universal de aquel entonces más que en la «voz indiana de los Andes» que ha sido César Vallejo.

Sensibilidades muy diferentes, Lorca y Vallejo viven la misma angustia para con el ser humano, bajo un signo paralelo de igual valor. De libro a libro, el uno como el otro tratan de superar su arte y, más allá de sus convicciones políticas, en las últimas obras que nos han dejado llegan a convertirse en voces de la humanidad, en sus más agudos momentos de dolor y desesperanza.

La investigación más fácil que pudiera hacerse en esta relación Lorca-Vallejo es ir observando la congoja de este último en sus *Poemas humanos.* Poemas como *Epístola a los transeúntes, Telúrica y magnética, Los nueve monstruos, Intensidad y altura, Traspié entre dos estrellas,* etc., ofrecen un sinnúmero de datos para que el comentario vuelva por sí solo a los poemas de Lorca. El encuentro de los dos poetas bajo el mismo estado de alma es sorprendente, tanto que permite hilar un diálogo lírico muy coherente casi con las mismas palabras. Versos de *Danza de la muerte* como «el director observando el manómetro/que mide el cruel silencio de la moneda» o aquel «hilo tenso» que va «De la esfinge a la caja de caudales» y «atraviesa el corazón de todos los niños pobres», mientras «los hombres fríos» beben

«en el banco lágrimas de niña muerta» encuentran de golpe sus otras equivalencias en *Los nueve monstruos*, en versos como estos: «Jamás, hombre humano,/hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la costura/en el vaso, en la carnicería, en la aritmética.» o muchos otros más. De igual modo, fragmentos enteros de *Paisaje de la multitud que orina* —«campos libres donde silban mansas cabras deslumbradas/paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas»— se sobreponen con otros tantos de Vallejo, incluso recuerdan sus poemas del primer libro: «Húmeda tierra/de cementerio huele a sangre amada» *(El pan nuestro)*.

Evidentemente, mucho más interesante sería la lectura simultánea de los poemas lorquianos y los publicados por Vallejo en *Heraldos negros* y *Trilce* por ser éstos muy anteriores a los de Lorca. Aún así el diálogo sigue y aquellos desgarradores versos —«Quiero llorar porque me da la gana/como lloran los niños...» a «Quiero llorar diciendo mi nombre,/rosa, niño y abeto...»— del *Lago Edén* reproducen mucho del ambiente que encontramos en «Esta tarde llueve, llueve mucho. ¡Y no tengo ganas de vivir, corazón!» *(Heces)* o en «He salido a la puerta,/y me da ganas de gritar a todos:/Si echan de menos algo, aquí se queda» *(Agape)*, incluso en aquel «...y empieza a llorar en mis nervios/un fósforo que en cápsulas de silencio apagué» *(Nervazón de angustia)*.

Recuérdanse también la presencia del *hueco* sobre la cual hemos insistido adrede. Hela aquí, en los *Heraldos negros* de Vallejo:

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
ya no podrás jugar porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura
que no puede parar sino en el hueco
el hueco de una inmensa sepultura.

(Los dados eternos)

Las vivencias de los dos poetas no son las mismas, casi nunca. Lo que en Lorca es soledad, en Vallejo es melancolía. Lo que en Vallejo es esperanza e ilusión en Lorca es desengaño. Esperanza e ilusión son palabras desterradas del vocabulario lorquiano en *Poeta en Nueva York*. Lorca no espera: protesta, denuncia, escupe, directamente en la cara *(Oficina y denuncia)*, se ofrece ser comido por la vacas, siempre falto de ilusión. El intuye la llegada de la guerra, con sus «melones de dinamita», no tiene ilusión pero sí tiene fe. Fe en la sangre que va a quemar «la clorofila de las mujeres rubias», fe en el «tuétano del bosque (que) penetrará por las rendijas», fe en la hierba y en las ortigas que «estremecerán patios y terrazas», convirtiendo la Bolsa en «una pirámide de musgo». Después de los fusiles, tiene fe en la llegada de las hienas, hasta en «la resurrección de las mariposas disecadas». Sí que tenía mucha razón Juan Larrea al hablar de lo profético que hay en Federico.

Una investigación comparativa de Lorca y Vallejo, idea que me ha surgido al paso y lamento no poder desarrollarla, tendrá que tener en cuenta dos pormenores más. El primero, el hecho de que cuando estos dos grandes poetas de nuestro siglo lloraban por la suerte del mundo y de la Tierra, ni en Europa, ni en otros partes, se hacían oír voces muy parecidas. Las voces que resaltarán la libertad, la paz, los derechos del hombre y vituperarán la guerra y las injusticias vienen más tarde, después de la guerra misma. Si pensamos en Aragón, Eluard, Ungaretti, Hikmet, Seferis, Elytis, etc., vemos a Lorca y Vallejo como muy solos. Tampoco Neruda se les acerca mucho y Mayacovski, por querer morir en 1930, no los acompaña, teniendo su lírica un universo muy otro. La entrevista Vallejo-Mayacovski se produce en 1929 (justo cuando Lorca descubre a Whitman) y no tiene trascendencia alguna sobre el poeta peruano.

El segundo pormenor que no tenemos que olvidar es el encuentro mismo entre Lorca y Vallejo, aunque los testimonios sean pocos. Más que testimonios son hechos de la historia de la literatura: Lorca no ha podido conocer los *Poemas humanos*, publicado tres años más tarde de su asesinato y un año después de la muerte de Vallejo, que a su vez no ha podido tener en sus manos los poemas de *Poeta en Nueva York*. Pero sí Lorca hubiera podido conocer *Los heraldos negros* y *Trilce*. El primer libro se ha publicado en Lima, en 1918 y la primera edición de *Trilce* es de 1922 (Tipográficos de la Penitenciaría) mas es poco probable que ejemplares de los dos libros hayan llegado a Madrid. Hasta, tal vez, 1925, cuando Vallejo mismo se hallara por vez primera en la capital española. La amistad de Juan Larrea con Vallejo nos puede conducir hacia Lorca que en aquel entonces vivía en la Residencia. Dos personas más eran amigos de los dos poetas: Ernesto Giménez Caballero y Gerardo Diego. Además, en julio de 1930 *Trilce* se editará en Madrid con un prólogo de José Bergamín y un poema de Gerardo Diego. Lorca ha podido leer al menos esta edición al volver de Estados Unidos. Asimismo se da el caso de que en César Vallejo, *Epistolario general*, Editorial Pre-textos, Valencia, 1982, encontramos una carta (pag. 203 y sig.) de 27 de enero de 1932, dirigida por Vallejo a Gerardo Diego donde le confiesa que a pesar de la ayuda amable de Lorca para que se estrenen en España sus obras de teatro (*Lock-Out* y *Entre las dos orillas corre el río)* esto no se ha cumplido. Importante es que sí, los dos poetas se conocían.

VI

Que después de este «amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima» Federico García Lorca hubiera sido capaz de regresar a las formas de la preceptiva, para desenvolverse en sonetos, no dudamos. Como tampoco desconfiamos de su capacidad en regresar hacia su poesía andaluza. Su más perfecta obra dentro de ésta es el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, lo último que nos ha dejado.

Aún así las cosas, nos viene difícil considerar el *Poeta en Nueva York* como un accidente, sobre todo surrealista, en su carrera lírica. A la medida que hemos ahondado en la lectura de estos poemas descubriendo nuevos datos (forzosamente, en estos apuntes hemos prescindido de muchísimos), hemos venido convenciéndonos que el poeta ha invertido mucha ilusión en este libro, ilusión en cuanto a su futuro camino poético. No están estos poemas escritos de primera mano, como era costumbre del poeta, sino fruto de una reelaboración muy aplicada, a base de unos borradores hechos *in situ*. Lo reconoce incluso Angel del Río al hablar de una «clara organización externa y una hilación interna de los sentimientos y estados del ánimo del poeta», destacando las cinco secciones del libro para concluir: «casi todos fueron rehechos después de abandonar Lorca la ciudad» (Op.cit. pág. 264).

Así lo creemos también nosotros. Su poca prisa en publicar un libro una vez que lo tenía escrito, como ha sucedido casi con todos los anteriores, no explica la nueva demora. Y con este fin hemos intentado sorprender el proceso de reelaboración en su movimiento evolutivo.

De una conferencia dada por el poeta en Madrid, en la Residencia de Señoritas, tal como ha quedado reseñada por V(íctor) de la S(erna), entendemos que aún en 1932 el libro estaba por hacerse, en la estructura que se nos presenta figurando tan solo cuatro de las cinco secciones que se nos presenta figurando tan solo cuatro de las cinco secciones mencionadas por Angel del Río. Más todavía, en sus contenidos resultan bastante diferentes. El primer ciclo: la llegada del poeta al pueblo «sin raíces». Segundo ciclo: Harlem... Tercer ciclo: el campo y Wall Street arruinado; el pavor del abismo en un pueblo «que nunca ha luchado

ni luchará por el cielo». Finalmente, el cuarto ciclo: la evasión del poeta, una evasión alegre, por el bisel antillano... Está claro que el libro no estaba «organizado», la primera parte no es la que tenemos y aunque descubramos en las cuatro secciones nombradas a las cinco y definitivas, faltan muchísimos elementos de la estructura final: calles, multitudes, sueños y sin sueños, la introducción a la muerte y la huida misma, en sus pormenores de valses y gritos. A no ser que el reseñador ha sido parco y perezoso,

Un año más tarde, es decir en 1933, en la entrevista concedida a Luis Méndez Domínguez para la revista *Blanco y Negro*, Lorca hablará más detenidamente sobre su libro: «No he querido hacer una descripción por fuera de Nueva York, como no la haría de Moscú. Son dos ciudades sobre las que se vierte ahora un río de libros descriptivos. Mi observación ha de ser lírica. Arquitectura extrahumana y ritmo furioso, geometría y angustia. Sin embargo, no hay alegría, pese al ritmo. Hombre y máquina viven la esclavitud del momento. Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria. Nada más ético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre». (Lorca, *op. cit.*, pág. 1673). Más adelante, el poeta cuenta su salida a la ciudad, recuerda una noche en el «agónico barrio armenio» (deducimos que el poema *Asesinato* es transcripción casi al pie de la letra de una conversación que Lorca escucha «detrás de la pared»), para parar después entre los negros, los únicos que entre tantas razas que siguen siendo extranjeras, no lo son. Se pasa en seguida a Wall Street: «Impresionante por frío y por cruel. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra, y la muerte llega con él. En ninguna parte del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu (...) Horrible. Nadie puede darse idea de la soledad que siente allí un español, y más todavía un hombre del Sur. Porque si te caes —por ejemplo—, serás atropellado, y si resbalas al agua arrojarán sobre tí los papeles de sus meriendas. Esas son las gentes de Nueva York...»

Es decir, que esa indiferencia para con el ser humano indefenso que hoy es lugar común ya estaba muy desarrollada en esta ciudad desde los años 30...

Evidentemente, en el transcurso de la charla, Federico está narrando en prosa poemas ya hechos y que, finalmente, no los descubrimos así en la forma final del libro: «Lago verde, paisaje de abetos. Arpa judía. Miel de arce. Saludo militar ante Lincoln. Cuatro caballos ciegos. Canciones de la épica heroica de Washington. Jazmines». No hay tales jazmines en lo que tenemos. Ni épica heroica ni saludo. La miel *de arce* se tornará en *miel de establo (Vaca)* y los *cuatro caballos ciegos* (que, en realidad eran uno solo según testimonio directo del poeta argentino José González (Carbalho) serán *tres caballos ciegos (El niño Stanton)* y el lago quedará sin el color verde.

En una carta dirigida a Angel del Río desde Eden Mills y fechada en agosto de 1929, Lorca apunta: «Te escribo desde Eden Mills. Muy divertido. Es un paisaje prodigioso, pero de una melancolía infinita... pero los bosques y el lago me sumen en un estado de desesperación poética muy difícil de sostener. Escribo todo el día y a la noche me siento agotado». En otra carta, esta vez desde Nueva York, dirigida a Carlos Morla Lynch, tal vez a final de su viaje, encontramos: «Yo vivo en la Universidad de Columbia, en el centro de Nueva York, en un sitio espléndido junto al río Hudson... Pasé el verano en el Canadá con unos amigos y ahora estoy en Nueva York, que es una ciudad de alegría insospechada. He escrito mucho. Tengo casi dos libros de poemas y una pieza de teatro». ¿Dónde encontrar ahora, en el *Poeta en Nueva York*, esa «ciudad de alegría insospechada»? ¿Dónde se ha ido el «paisaje prodigioso» y muy divertido? Poco a poco, estas primeras impresiones han dejado paso a las definitivas. En la entrevista con Felipe Morales que ya hemos citado y que suponemos que es de mayo 1936, leemos: «Nueva York es terrible. Algo monstruoso. A mí me gusta andar por las calles, perdido; pero reconozco que Nueva York es la gran mentira del mundo. *Nue-*

va York es Senegal con máquinas» (lo subrayado es nuestro). También aquí un matiz muy lindo: «Pero así como en la América de abajo nosotros dejamos a Cervantes, los ingleses en la América de arriba no han dejado su Shakespeare»... Ahora sí podemos suponer que el *Poeta en Nueva York* estaba en su forma casi final: la definición de Nueva York como «Senegal con máquinas» dice muchas cosas, sobre todo sueña como una de sus profecías más certeras.

No dudamos, pues, de que este libro habrá tenido la más larga y penosa elaboración de todo lo escrito por Federico. Apenas en agosto de 1935 tenemos una confesión que nos determina considerar que el poeta se acercaba a la última forma: es la carta enviada a Miguel Benítez Inglott y Aurina. Dice: «Estoy poniendo a máquina mi libro de Nueva York para darlo a las prensas el próximo mes de octubre; te ruego encarecidamente me mandes a vuelta de correo el poema «Crucifixión», puesto que tú eres el único que lo tienes y yo me quedé sin copia. Desde luego irá en el libro dedicado a ti».

Miguel Benítez no ha cumplido con la demanda, el poema se publicará por vez primera en 1950 y los editores lo reproducen aún al final del libro, donde no tiene sentido alguno. A su vez, Lorca no ha dado el libro a las prensas, en el mes de octubre de 1935, tal vez, retocándole a continuación.

Que esos retoques han seguido nos lo muestra, entre otros, el poema *Son de negros en Cuba* (pág. 458), la última forma que tenemos presentando algunas diferencias en relación con la que reproduce Víctor de la Serna en la reseña mencionada (pág. 1664). Si el editor hubiese hecho una comparación, hubiera corregido «arpa de troncos vivos» por «arpa de tonos vivos» que es la lectura correcta. Por cierto, las diferencias no son muchas ni importantes: ahora tenemos «dije» por «he dicho», «alcochol en las ruedas» por «alcohol en las mechas» y falta un penúltimo verso que era «Oh, Cuba ¡Oh, curva de suspiro y barro!».

Un detalle más: en la sección de *Poemas sueltos* encontramos unos textos que sin lugar a dudas pertenecen a ese libro y será conveniente, al menos en una edición crítica, mencionarlos como tal, al final del libro, o como addenda. Entre estos, *Luna y panorama de los insectos* —El poeta pide ayuda a la Virgen— (pág. 540) que ha sido parte del poema que tenemos con el mismo título. Antes de este texto van dos poemas —*Omega* y *Normas* I y II (pág. 539)— de clasificación difícil: traen mucho de la «voz antigua» del poeta pero tienen un cierto aire del libro que tratamos, sobre todo el primero. Asimismo, dudamos (muy poco) del poema *Mundo* (pág. 556) y de *Soledad insegura* — *Noche* (pág 1782), pero no dudamos del poema *Tierra y luna* (pág. 557) que esto sí es del *Poeta en Nueva York,* poema del mismo corte y de la misma altura y además —¡mucha atención!— está escrito en 1935.

Tal vez, el poema *Mundo* podría significar el regreso de Federico a las formas de la preceptiva. ¿Era esa su meta? Abierto hacie el futuro que le ha sido vedado por el fusil, el camino de su poesía así quedará. Cortada su voz, la seguiremos oyendo en su trayectoria imposible, como una que es y una que hubiera podido ser la más grande de nuestro siglo. En estos mismos alejandrinos del *Mundo* encontramos estos dos versos que bien pueden servir para concluir nuestros apuntes:

Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
Para tu horror perenne de agujero sin fondo.

Darie Novaceanu

Freire

Lenguaje poético y musical en García Lorca

I

La obra poética de Federico García Lorca se presta como pocas, entre las de su generación, a consideraciones destinadas a abrirla a una arquitectura musical. No quiere esto decir necesariamente que un discurso renovado en torno al carácter personalísimo de la obra poética de García Lorca, tenga que colocarse en la encrucijada entre musicología y lingüística ya mencionada por Jakobson en sus *Cuestiones de Poética*[1]. Ni la propia propensión de García Lorca por la temática musical —de exploración folklórica y de intentos de creación musical propia en tonalidad popular—, ni las disquisiciones estructurales sobre las relaciones entre los problemas de musicología y los problemas de fonología de acuerdo con la proposición de Jakobson en el sentido en que «los principios de desarrollo de un sistema musical son parecidos a los cambios fonológicos de la lengua», nos podrán brindar el camino adecuado para centrar el tema que aquí nos interesa abordar.

Desde una primera lectura de la obra poética de García Lorca, los elementos musicales están entre los principales que llaman la atención. Si la poética de García Lorca se coloca de entrada, entre lo que estructuralistas de última obediencia llaman «tanatografía» y su propia *biografía* en el sentido más amplio posible[2], su poesía en sí, variada como pocas en su ritmo, su sonido y aire brioso, tiene una apertura personal donde el lenguaje poético se combina con el lenguaje musical de una manera muy específica. Se trata de una «Erörterung» en sentido heideggeriano hacia lo no decible que subyace la mayor parte de las veces tras la escritura trepidante de los poemas de García Lorca[3]. Y el discurso tiene que referirse necesariamente tanto a su obra poética en sí, como a su obra dramática. Porque poco se ha escrito sobre el carácter esencialmente poético del teatro de García Lorca. Carácter que él mismo proclama, con un punto de vista que extiende al teatro de más valor, hondura y «representatividad». Teatro y poesía pura son, para Lorca poeta, dos actividades inseparables. Una vez declara: «Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque ésta igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema»[4]. Y en otro lugar: «El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. No es, claro, el poeta lírico, sino el poeta dramático»[5].

[1] *Cfr.* Roman Jakobson. Questions de poétique, *Ed. Seuil, París, 1973, pp. 102 y sig.*

[2] *Cfr.* Philippe Sollers. Encore Lautréamont, *Tel Quel, 46, París, 1971, p. 86.*

[3] Martín Heidegger, Unterwegs zur Sprache, *Noske, Stuttgart, 1979, Die Spraim Gedicht, Eine Erörterung vom Georg Trakls Gedicht.*

[4] *Cfr.* Federico García Lorca, Obras completas, *Ed. Aguilar, 1986, p. 1763.*

[5] *Ibid., p. 1775.*

II

El encuentro con la poesía de García Lorca se hace enormemente difícil por el peso de varias formas de aperturas preliminares que se confunden a veces con la propia apertura hacia lo que, si es fácil lectura poética, no es tan fácil *captar* poéticamente. En este punto convergen varias líneas de fuerza en la profundidad de la lectura. Ahí está el tan debatido tema de la justificación del ser poeta, del riesgo mismo de expresarse poéticamente y de proyectarse a sí mismo poéticamente sobre un tiempo de angustia. Ahí está también la combinación ideal entre elementos tanatográficos y elementos biográficos, que en el caso de García Lorca se acentúan por toda una fuerte hagiografía y por una poderosa fuerza confesional del poeta mismo. Pero el sentido mismo de la apertura última reveladora es, sin duda, y éste debería ser el sentido hermenéutico de esta reflexión, la naturaleza esencialmente poética en cuanto lenguaje iluminante, un sentido cuya dominante estética pertenece al orden de lo musical. El propio *dilettantismo* de García Lorca —dibujante de sello neutralista y armonizador de canciones populares de puro sabor poético— es a la vez que un elemento «biográfico» en el sentido revelador de su poesía, un factor poéticamente significativo. Así se nos revela una poesía que se mueve sobre una trayectoria, que se despliega entre el lenguaje inmediato —la música— y el lenguaje en situación límite —la pintura—. Para esta nueva elaboración crítica las dificultades son múltiples. Irrumpe en escena el plástico diálogo heideggeriano entre pensamiento y poesía. Que se torna en realidad, en ésta y en otras ocasiones, reflexión sobre la poesía en cuanto riesgo biográfico. «Pero no se trata con ello de la visión del mundo que un poeta pueda tener». Ni de una situación destinada a pasar revista al taller del poeta. Tampoco se trata de escuchar simplemente los textos poéticos, que en el caso de García Lorca, según sus amigos biógrafos, convertía la audición misma hecha por su voz en un acto poético aparte.

Tampoco es cuestión de la trayectoria vital del poeta: en este caso se alimenta en toda su trayectoria mundana de la ardiente alegría de vivir de una fuerte y arrolladora personalidad. De forma que mucho antes de llegar a una situación en que el texto poético mismo y su lectura agotan sus posibilidades de revelar los secretos de la «poiesis» misma, los contrastes y las ambigüedades se acumulan como corolario de una poesía de extremada claridad. Para complicar, pero también para revelar en parte el secreto de las cosas, más que el testimonio de los amigos poetas y contemporáneos, están los textos extra poéticos, digmos que parahermenéuticos del poeta mismo. Todo ello podíamos colocarlo bajo la enseña comprensiva del misterioso verso de Georg Trakl.: «*Ist die Seele ein Fremdes auf Erden*» (Es el alma de veras cosa extraña en la tierra). La cosa viene a cuento también en un caso tan distinto —caso poético sin duda— como el caso de García Lorca, con un riesgo distinto y con una pregunta también distinta sobre el porqué de los poetas en tiempos de angustia.

¿Pero, en realidad, se trata de una cosa tan distinta? Antes de llegar al canto o la música del lenguaje poético de Lorca, veamos lo que desde una perspectiva en cierto modo ajena a su poesía misma, nos dice confesionalmente el poeta. La envoltura mundana del mundo no revelado por la simple lectura de su vida y su poesía, aparece como en una especie de acto litúrgico preliminar y en la misma confesión del poeta. En esta confesión dos son los elementos fundamentales de su universo poético. La tierra y la muerte. La *biografía* y la *tanatografía* las exponen en cuanto a lo esencial en sí mismo poéticamente, García Lorca mucho antes de que el crítico de Lautréamont acuñara las sorprendentes palabrejas. El arado abre brecha en la tierra sureña no para que las semilla fructifique en ella, sino para que desde su seno emerjan las imágenes, que siempre acompañarán la aventura del poeta, de Dafnis y Cloe. Es el asombro de la tierra unido a la imaginación poética, elemento primor-

dial de futura materia poética. «Ese mi primer asombro artístico está unido a la tierra. Los nombres de Dafnis y Cloe tienen también sabor a tierra y amor. Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas»[6]. He aquí cómo el poeta mismo brinda una clave para aquella «cosa extraña» que es el alma de su poesía que, superando los límites folklóricos del andalucismo recalcado por sus intérpretes, nos lleva al canto primordial de las cosas de la tierra de un Hesíodo o Teócrito. «Sin este mi amor a la tierra, prosigue el poeta en una confesión de 1934, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre.* Y no hubira tampoco empezado mi obra próxima: *Yerma.* En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno». Amor a la pobreza. Amor a la tierra. Amor a los jóvenes y a la vida joven. Rechazo de dos realidades angustiosas: la vejez y la muerte.

III

«No puedo tolerar a los viejos». «Me aterrorizan esos ojillos grises lacrimosos, esos labios en continuo rictus, esas sonrisas paternales, ese afecto tan indeseado como puede serlo una cuerda que tire de nosotros hacia un abismo... Porque eso son los viejos. La cuerda, la ligazón que hay entre la vida joven y el abismo de la muerte». Se abre así el mundo de la gran angustia del poeta. La muerte. Es el canto, la música que subyace al ritmo alegre de sus versos. El latido íntimo del pensamiento hecho materia poética, tras el canto exaltado y febril de lo verde, de la verde luna, de la «sombra de mi alma» que «huye por un ocaso de alfabetos/niebla de libros y palabras». La sombra de mi alma hecha «leit motiv» lorquiano. Cosa «extraña» también, de veras esta «sombra del alma» cuando el poeta ha llegado «a la línea donde cesa la nostalgia,/ y la gota de llantos se transforma/ alabastro del espíritu». Con el fondo la nostalgia del canto del ruiseñor. Canto de melancolía con la muerte al fondo, cuando cesa la música. ¿Qué otra cosa sino música que cesa ante la muerte es la imagen que el poeta nos ofrece en plena culminación de su materia poética, de la ciudad de Nueva York? «... yo no he venido a ver el cielo./ Yo he venido para ver la turbia sangre./ La sangre que lleva las máquinas a las cataratas/ y el espíritu a la lengua de la cobra».

«La muerte... ¡Ah!... En cada cosa hay una insinuación de muerte. La quietud, el silencio, la serenidad, son aprendizajes. La muerte está en todas pares. Es la dominadora... Hay un comienzo de muerte en los ratos que estamos quietos. Cuando estamos en una reunión, hablando serenamente, mirad los botines de los presentes. Los veréis quietos, horriblemente quietos. Son piezas sin gestos, mudas y sombrías que en esos momentos no sirven para nada, están comenzando a morir... Los botines, los pies, cuando están quietos, tienen quietud trágica que solamente los pies saben adquirir, uno piensa: diez, veinte, cuarenta años más y, su quietud será absoluta. Tal vez unos minutos. Quizá una hora. La muerte está en ellos. No puedo estar con los zapatos puestos, en la cama, como suelen hacer los tofos cuando se echan a descansar. En cuanto me miro los pies, me ahoga la sensación de la muerte. Los pies, así, apoyados sobre los talones, con las plantillas hacia el frente, me hacen recordar a los pies de los muertos que vi cuando niño. Todos estaban en esta posición. Con los pies quietos, juntos, con zapatos sin estrenar... Y eso es la muerte»[8].

Se dirá que los documentos biográficos son una clave relativa para una penetración onto-

[6] *Ibíd., p. 1775.*
[7] *Ibíd., p. 1776.*
[8] *Ibíd., p. 1756.*

lógica en el propio lenguaje poético como esencia y como expresión. Pero el caso es que la atmósfera global de la poesía de García Lorca es todo un despliegue expresivo del cual emerge una especie de permanente canto poético de la muerte. La muerte es el canto del poeta. Y la poesía que tiene por trasfondo la muerte, es la forma de cantar el canto de nuestro poeta. Desde el fondo de la muerte y la nada, que en el documento biográfico adquiere una dimensión obsesiva pero que en el desarrollo poético expresivo se difumina en la gran metáfora de la melancolía incluso en los instantes aparentemente más alegres y esperanzados, nace como canto esencial la poesía de García Lorca. El carácter dominante de su lenguaje poético es por todo ello musical. Es, a la manera de Rilke en la pregunta de Heidegger que del verso del mismo Rilke arranca, el «canto que celebra la integridad de la esfera del ser», se eleva «por encima de la tierra», que también canta, y conserva como implicación de su esencia poética, y alcanza una misión «salvadora» en toda su pureza poética y precisamente por el culto que conserva a la pureza poética. Así, también la poesía de Lorca puede ser captada como un «cantar el canto» que significa ser y ser canto[9].

Y esta aprehensión puede ser el resultado de una manera específica de combinar en su poesía la decantación de lo inefable con la musicalidad del verso. Su ritmo pausado a veces, como en la aventura dramática del *Poeta en Nueva York*, trepidante como en el *«Romancero*, de tensiones humanas profundas en su teatro dramático, compone una obra en la cual la musicalidad integral puede alcanzar el grado de dominante estética, en el sentido en que la cosa está entendida por la semiología del lenguaje. La música fonética *leit motiv* del alma poética de García Lorca es la que conserva el fondo de dramatismo diáfano de esta totalidad poética que es la obra entera de García Lorca. Los ejemplos se podrían multiplicar al infinito. Baste el ejemplo de cómo acceder a una *catarsis* poética una voluntad dramática de evasión: «¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar!». Sólo con la gráfica exclamativa el poeta logra sugerir la intencionalidad musical, aparte la musicalidad vocálica del texto y la expresión —repetimos— diáfana y firme de la voluntad de evasión del personaje.

IV

Pero la receptividad de lo musical en el lenguaje poético de Lorca no emana sólo del placer exterior del texto, a saber de su misma evidencia. La intencionalidad musical es consustancial con la voluntad versificadora del poeta. *Traslator in musica.* Jesús García Leoz, el compositor que mejor y más transparente atmósfera lorquiana ha brindado en sus canciones *(Tríptico: Por el aire van, De Cádiz a Gibraltar; A la flor a la pitiflor)*, nos contaba en su casa de Menéndez Pelayo y en un inolvidable y azaroso viaje por carretera desde el Festival de Granada con su coche desvencijado, en los años primeros de la década de los cincuenta —Leoz muere prematuramente en 1953— algunas cosas de la locura de su amigo Federico por la música y lo musical en su transcripción poética. Lorca no concedía un papel especial a la musicalidad de su poesía. Consideraba la recitación misma en tono destinado a poner de manifiesto los efectos musicales, no de la metáfora como tal, sino de la propia construcción y arquitectura poética y al «ser canto como ser y en cuanto ser» en toda su poesía.

El canto está presente en la dinámica misma significado-significante de su obra tanto dramática como poética. Sus personajes y sus versos cantan no solamente cuando cantan. Los momentos de *catarsis* y transfiguración poéticas más significativos, son de índole musical.

[9] *Cfr.* Heidegger: Holzwege. *¿Por qué los poetas?* (Wozu die Dichter?) *Vittorio Klostermannn, Francfort, 1980, p. 265. «El Canto (der Gesang) es existencia», para Rilke. Cosa aplicable, sea cual sea la perspectiva, a la poesía de García Lorca.*

Sueño, ensoñación, el mismo refuerzo de la nota realista y naturalista en la perspectiva global de su versificación, son musicales.

Yo vuelvo por mis alas.
dejadme volver.
Quiero morirme siendo
ayer.
Quiero morirme siendo
amanecer. (*Así que pasen cinco años,* Acto I, Ed. Aguilar, p. 1077).

Desde «*Canciones*» —sobre todo la «*Canción de las siete doncellas*» realizadas en los años 1921-24, hasta las «*Suites*» de la misma época, hasta sus admirables tareas de *traslator* de sus «*Cantares populares*», hasta los momentos culminantes del realismo mágico de sus mejores logros teatrales, sus canciones gallegas y sobre todo en páginas de logros poéticos culminantes como «*Poeta en Nueva York*» (especialmente en «*Oda a Walt Whitman*»), los acentos musicales del lenguaje poético tan personal y tan diversificado al mismo tiempo, de García Lorca, son notables. Notables, sí, pero formando parte inseparable siempre de un proceso de decantación que obliga siempre a una especial tarea de captar en cierto modo lo no poéticamente dicho.

He aquí la decantación del retrato de Walt Whitman ante una visión de Nueva York, que siendo la de García Lorca no es en absoluto la de América triunfante al amparo del progreso:

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambre y de muerte
¿Qué angel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de tus anécdotas manchadas?
Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas.
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;

Lorca conquista así su propio, grandioso, espacio poético, invadiendo el espacio musical, realizando una verdadera expropiación de la música por parte de la literatura. Y lo hace, no a la manera de Kafka, desde una radical incapacidad musical proclamada, sino desde el polo contrario: desde una fuerte propensión musical y auditiva. Propensión musical unida a una no menos válida propensión pictórica. Música, sí. Poesía, sí. Pintura, sí. *Ut pictura poiesis. Ut musica poiesis. Ego scriptor,* a la manera de Orfeo-Rilke o a la manera de Matisse-Pleynet [10]. La mirada de Lorca es la mirada musical de Orfeo. Pero es una mirada que ni siquiera rechaza la música como Kafka. Sólo que con Kafka ocurre que «no deja de reconocerse cerrado a la música como nadie en el mundo, y en ello no hay más remedio que descubrir en este defecto uno de sus puntos más fuertes: yo soy realmente fuerte, tengo una cierta fuerza y, para caracterizarla de una manera breve y poco clara, esto es mi ser no musical» (Blanchot, cit. p. 255). El tema se presta así, en un terreno que hace que la literatura sin música renuncie a ciertas expropiaciones que aseguran su empobrecimiento, a toda una serie de situaciones equívocas. La cuestión es si una obra como «*Sonetos a Orfeo*» de Rilke o «*Igitur*» de Mallarmé, implican una unión entre el espacio literario-poético y el espacio

[10] *Cfr.* Maurice Blanchot, Espace littéraire, *Gallimard, París, 1955, pp. 255 y sig.;* Jeffrey Mehlman, Orphée scripteur, *en Poétique, Seuil, nr. 20, 1974, pp. 458 y sigs.;* Marcelin Pleynet, Poésie oui, *en Tel Quel, nr. 75, 1978, pp. 73 y sigs.*

musical, con al fondo el problema de la muerte. Este despliegue tridimensional es del dominio de la naturaleza poética y de la realización expresiva de García Lorca. El espacio poético expropia el espacio musical. Una intencionalidad thanatográfica y un impulso biográfico penetran poéticamente en el universo de gigantesca agonía de Nueva York o en la *Danza de la gitana* o en la *Muerte de la Petenera.* ¿Cómo canta esta vez Orfeo? ¿Es otra vez el silencio el que canta?

V

Oh Orpheus singt... Und alles schwieg

El canto de Lorca engendra también silencio, pero de *otra manera*, el suyo no es el «animal azul» que muere y engendra silencio, de Trakl, ni el de los «animales del silencio» que engendran el canto más entrañable, de Rilke. El suyo es el silencio de la danza que muere. O de la gran Urbe que muere y se niega a la agonía. Así es la «*Muerte de la Petenera*»:

En la casa blanca muere
la perdición de los hombres
Cien jacas caracolean
Sus jinetes están muertos.
Bajo las estremecidas
estrellas de los velones
su falda de moaré tiembla
entre los muslos de cobre.
Cien jacas caracolean
Sus jinetes están muertos.
Largas sombras afiladas
vienen del turbio horizonte,
y el bordón de una guitarra
se rompe.
Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.

Si hay algo que se presta a la comparación entre el «topos» órfico de Rilke y el de Lorca, no es otro que el situarse ambos en un espacio mítico con exclusión del tiempo. Así, la tierra de Rilke donde el silencio que es canto arranca de los animales que rodean el misterio de la muerte. Así la tierra de Lorca donde «los jinetes están muertos», mientras las jacas siguen su danza caracoleando en torno a la muerte misma. Pero en la agonía detenida de la gran urbe, la agonía misma «no es el infierno es la calle/ No es la muerte, es la tienda de frutas». La gran Urbe donde «hay un mundo de ríos quebrados». Este espacio, espacio poético de indecible grandiosidad, con la muerte como telón de fondo, sufre la impetuosa embestida del Poeta:

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías
que luego son pedazos de madera
y bocanadas de sangre?
San Ignacio de Loyola
asesinó un pequeño conejo
y todavía sus labios gimen
por las torres de las iglesias.
No, no, no, no; yo denuncio.
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,

y me ofrezco a ser comido
por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha de aceite.

VI

La angustia que Lorca traslada a sus versos no es la angustia optimista del «Dios ha muerto» donde pacen en praderas de alto cielo las «vacas variopintas» de «Zarathustra». Lorca es el poeta que en tiempo de angustia y de riesgo no se pregunta el porqué de los poetas. El es el poeta que denuncia. Denuncia la vejez, la postura de muerte de los pies por delante. «Yo denuncio la conjura». Se accede así, a un paisaje poético musical donde el «cratilismo secundario» articula una arquitectura en versos donde «los niños de Cristo dormían/ y el agua era una paloma,/ y la madera era una garza,/ y el plomo era un colibrí,/ y aun las vivas prisiones de fuego/ estaban consoladas por el salto de la langosta». Pero ambos espacios, el de Rilke y el de Lorca, son el espacio del verso donde irrumpe majestuosa y soberana la metáfora. En ambos espacios el poeta asume el riesgo al cual la naturaleza misma lo ha destinado. Un riesgo que le separa en su ser de los animales, pero junto con el movimiento de los animales hace que su canto originario asuma la naturaleza del silencio que es la naturaleza misma del canto hecho poesía. Ambos poetas buscan, cada uno a su manera —y en la manera yo encuentro superior la envergadura de García Lorca— entre los paisajes y seres y animales de su Andalucía y su España, buscan un rincón seguro para el canto. Un santuario «donde el canto será seguro» (Mehlman). La apertura de este santuario se configura así en Rilke:

... Un eben
kaum
eine Hütte war, dies zu empfangen
ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang deseen pfösten beben
da schafst du ihnen Tempel im Gehör.

(Y donde no había,/ para acoger el canto más que un abrigo miserable,/ apenas un ángulo en el corazón/ cuyo umbral incierto tiembla con sus pilares:/ tú les has levantado un templo en el oído». (En «¿Por qué de los poetas?» (Wozu Dichter?), Heidegger analiza la naturaleza de este espacio silencioso interior de la poesía. El lenguaje poético se torna una especie de templo —una morada (morada del ser del poeta y de la poesía en sí)— un espacio interior que es al mismo tiempo santuario del silencio y de la escucha interior. Es el alto árbol que crece en el oído (*Höher Baum in Ohr,* en el verso incomparable de Rilke). Un diálogo prodigioso de carácter poético musical se establece entre los animales y la naturaleza, silenciosos, y el canto de Orfeo. El gran árbol que penetra como canto maravilloso en el oído tiene otras correspondencias, siempre de naturaleza musical, en los «*Sonetos a Orfeo*» de Rilke. A su lado está con funciones musicales parecidas, el «árbol del éxtasis» *(Baum der Ekstase)* o el «árbol del movimiento» *(Baum aus Bewegung)* que se apodera del gran vuelo del tiempo integrado también él en el espacio musical del mito órfico: la poesía canto.

Pero, ¿dónde culmina, precisamente en función de su carácter espacial y musical, esta visión órfica de Rilke? En su relación profunda con la muerte. Relación que García Lorca establece en un espacio diferente. La música es de Orfeo, pero el espacio ya no es de Orfeo. Al bosque del mito primordial se sustituye el bosque de los rascacielos y donde «un hombre

se orina en una deslumbrante paloma/ y escupe carbón machacado/ rodeado de miles de campanillas». Un universo último donde:

No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz...
Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.

VII

Lorca ha sido en realidad el poeta peregrino en constante búsqueda de la música del paisaje. Desde la tierra de su infancia de cuyo surco el arado hace salir las imágenes de Dafnis y Cloe, hasta los caminos pequeños del Sur, hasta Nueva York donde la prodigiosa marcha culmina en la luna detenida espea los «largos alaridos del Sur». Hasta Habana y Santiago, «Y con la rosa de Romeo y Julieta iré a Santiago». Y a Roma, anhelo de mediodía. Y llegando ante la cama, «ataúd con ruedas» del torero muerto, «a las cinco de la tarde» sin querer ver la sangre derramada, ¡Que no quiero verla! Y a las tierras gallegas donde sus «cantigas» culminan en la «canzon de cuna para Rosalía de Castro, morta». Orfeo de Continentes de grandes y pequeños caminos, de senderos entre olivares, cuyo espacio poético es música, de alegre trepidación, que conserva su ritmo tembloroso y alegre también en la imagen, primera y última, de danza cretense, de la muerte:

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestas.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

El lenguaje poético de García Lorca se abre al lenguaje musical y se apodera de él, en un proceso de expropiación donde la tierra y la muerte son las motivaciones esenciales; coloca indiscutiblemente su acento en la función musical de la palabra. La palabra se apodera de la escritura, el idioma que el poeta crea con una fuerza de inventividad arrolladora deja en segundo plano lo que los filólogos de antaño llamaban la «unidad natural del lenguaje». De ahí que pudiéramos aludir, al seguir la pauta fragmentaria de nuestro discurso, al «cratilismo» poético de García Lorca en la decantación musical de su poesía [11]. En paráfrasis musical, la forma de «suite» le es propia siempre y no sólo en las pequeñas piezas poéticas suyas que llevan este escueto nombre.

[11] *Pero todo ello, desde luego no es el sentido de Mallarmé, al decir éste: «Le livre, expansión totale de la lettre».*

VIII

Los elementos musicales aparecen también con su carga temática en la poesía de García Lorca. Los motivos musicales no solamente abundan, sino que marcan la orientación entera del «canto» lorquiano. La mayor parte de los poemas sueltos —«sueltos» por decirlo de alguna forma por cuanto se integran en una unidad formal y ocupan un espacio sonoro desde varios puntos de vista unitario— arrancan de motivos musicales o se traducen en formas y modos musicales en todo su despliegue sonoro y poético. El movimiento de la veleta que gira es musical, al aire de los «alisios desatados entre los rudos árboles» y «flautas en la tormenta». Se canta el ave cautiva «que dibuja con trinos la tarde». «En la alameda/ un manantial recita/ con su canto entre las hierbas». Todo el «topos», amplio y abierto espacio poético lorquiano inicial, está animado constantemente, con elementos musicales. La naturaleza, los árboles, la yerba, las veredas y caminos y senderos, la alameda, el bosque de yedras, todos los ingredientes de esta primera sencilla y somera etapa, en su barroquismo, que luego Lorca va depurando hacia tintes naturalistas evidentes, se alimentan del canto. Baste como ejemplo programático el canto de los *«Encuentros con el caracol aventurero»*, caracol cantarín y trovador, que se adentra en el corazón del bosque y la yerba y la «divina quietud (musical) de la Naturaleza»:

Echó a andar e internóse
en un bosque de yedras
y de ortigas. En medio
había dos ranas viejas
que tomaban el sol,
aburridas y enfermas.

«Esos cantos modenos
--murmuraba una de ellas--
son inútiles». «Todos,
amiga —le contesta
la otra rana, que estaba
herida y casi ciega—.
Cuando joven creía
que si al fin Dios oyera
nuestro canto, tendría
compasión. Y mi ciencia,
pues ya he vivido mucho,
hace que no lo crea,
Yo ya no canto más...»

En la música de la *«Canción otoñal»* el joven poeta Federico, anticipando melancolías se pregunta:

¿Si la muerte es la muerte,
qué será de los poetas
y de las cosas dormidas
que ya nadie las recuerda?

Así nace en el alma musical del joven poeta «un vago temblor de las estrellas». «Y todas las rosas son/ tan blancas» como su pena. El agua musical de la tristeza acompaña al poeta joven también en sus *Canciones primaverales:*

Voy camino de la tarde
entre flores de la huerta
dejando sobre el camino
el agua de mi tristeza.

Entre la «*Canción menor*» y la «*Elegía*», entre la «*Cigarra estrella sonora*», la «*Balada triste*» y la lluvia, «secreto de ternura», el «canto de la miel», los «madrigales», cantos del alba, «canciones para la luna» y el silencio de cristal hecho elegía, todo el estamento poético primero de García Lorca tiene como base la musicalidad, o más concretamente la música, la canción, el canto. Musicalidad con aspiración diamantina. Pero el «diamante» de García Lorca no es en el que culmina «*Igitur*» de Mallarmé. Véase la diferencia de ambos triunfos diamantinos. Desmaterialización de una parte. Aspiración estelar en nuestro caso que aquí nos ocupa. «Dans l'obscurité-miroir une lueur d'abord simplement possible devient ainsi réelle par sa propre réverbération sur soi-même: mieux encore, elle devient le diamant, c'est-à-dire le foyer, le trésor, le pur et le dur résumé du non-être». Esto lo decía Mallarmé cuando las estrellas se habían esfumado de su vocabulario poético. Pero «El Diamante» de Lorca es reverberación distinta. Es reverberación del canto, de la música misma de sus palabras, sus versos, sus metáforas adecuadas:

El diamante de una estrella
ha rayado el hondo cielo,
pájaro de luz que quiere
escapar del universo
y huye del enorme nido
donde estaba prisionero
sin saber que lleva atada,
una cadena en el cuello.
Cazadores extrahumanos
están cazando luceros,
cisnes de plata maciza
en el agua del silencio.

¡Rana, empieza a cantar!
¡Grillo, sal de tu agujero!
Haced un bosque sonoro
con vuestras flautas. Yo vuelo
hacia mi casa intranquilo.
Se agitan en mi cerebro
dos palomas campesinas
y en el horizonte, ¡lejos!,
se hunde el arcaduz del día.
¡Terrible noria del tiempo!

Hacer un *bosque sonoro*. Mucha hermenéutica lorquiana se habrá afanado en descubrir tras la extraordinariamente reveladora ésta su etapa poética las alas protectoras del simbolismo. Ni la sonoridad abstracta de la reverberación diamantina de Mallarmé, ni las anchuras barrocas del simbolismo, son el punto de arranque de este simbolismo musical de Lorca. Creación personalísima que solamente en algún simbolista ruso, seguramente no ignorado por el poeta, puede encontrar algún tipo de correspondencia. El sendero nos podría llevar acaso hacia Blok, el de la primera etapa, el de «*Los versos de la bellísima dama*». Pero el lenguaje directo donde el canto no es sino un instrumento para reforzar palabra e imagen y el «bosque sonoro» se torna medio seguro para volver a las raíces originarias de la poesía de la naturaleza con el hondo cielo rayado por el diamante de la estrella. Desde Fuente Vaqueros, la imaginación del poeta joven abraza a la vez lo inmediato, su morada íntima y cercana y la invocada presencia de toda España. España hecha historia, mitos, leyendas. Invocación romántica y a la vez equilibrada de la España de Santiago. Y obsérvese la musicalidad del ritmo:

Dice un hombre que ha visto a Santiago
en tropel con doscientos guerreros;
iban todos cubiertos de luces,
con guirnaldas de verdes luceros
y el caballo que monta Santiago
era un astro de brillos intensos.

Dice el hombre que cuenta la historia
que en la noche dormida se oyeron
tremolar plateado de alas
que en sus ondas llevóse el silencio
¿Qué sería que el río paróse?
Eran ángeles los caballeros.

La luna dormida, la amada, Doña Muerte, las auroras con semilleros de nostalgia, los animales menudos y los árboles vivos, el Gran Lenin —Osa Mayor de la campiña de la Luna dormida— todo un universo de variados seres que pueblan la poesía de García Lorca en sus poemas de los años 1918-21, tiene sólo dos límites que el poeta mismo enuncia. Su «sed de cantares nuevos» y su plenitud de silencio que se torna sonido mismo, espectro de armonía. La naturaleza entera irrumpe en este universo poético arropado por la música, por el canto: desde el alma del poeta, hasta el silencio mismo hecho *elegía.*

Yo tengo sed de aromas y de risas,
sed de cantares nuevos
sin luna y sin lirios,
y sin amores muertos.
Un cantar de mañana que estremezca
a los remansos quietos
del porvenir. Y llene de esperanza
sus ondas y sus cienos.

Exorcismo de la muerte por el canto. Más allá de los límites de lo órfico, desde las entrañas vibrantes de lo vital. La vida hecha canto desafiante del miedo a la muerte. Y por encima de todo, el Silencio soberano:

SILENCIO, ¿dónde llevas
tu cristal empañado
de risas, de palabras
y sollozos del árbol?
¿Cómo limpias, silencio,
el rocío del canto
y las manchas sonoras
que los mares lejanos
dejan sobre la albura
serena de tu manto?
¿Quién cierra tus heridas
cuando sobre los campos
alguna vieja noria
clava su lento dardo
en tu cristal inmenso?
¿Dónde vas si al ocaso
te hieren las campañas
y quiebran tu remanso
las bandadas de coplas
y el gran rumor dorado
que cae sobre los montes
azules sollozando?

Desde la «soledad sonora» de San Juan de la Cruz —la verdadera paternidad de la poética musical de García Lorca convendrá acaso buscarla en aquel sin par territorio— el lenguaje de la poesía española no había combinado tan mayestáticamente música y silencio. Los logros en amplitud y hondura de este momento, a los cuales el poeta querrá volver en cierto modo años más tarde en los *«Seis poemas gallegos»*, se complementarán, en tono menor, con las *«Suites»* donde la música constituye no solamente el «leit motiv», sino el objetivo final. Los elementos cromáticos —la pintura como lenguaje límite de música y poesía— de la *«Suite del agua»*. Los elementos simbólicos con la «berceuse» como fondo de la *«Suite de los espejos»*. La precisa intencionalidad cantora en *«Noche-Suite para piano y voz emocionada»*: «aquella estrella romántica / (para las magnolias, / para las rosas), / Aquella estrella romántica / se ha vuelto loca». Y la «Soledad insegura» cuando «lirios de espuma cien y cien estrellas, / bajaron a la ausencia de las ondas».

X

Valéry había dicho de su maestro Mallarmé que había intentado «d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé». García Lorca había intentado a su vez bajar las estrellas diamantinas en páginas que combinan músicas y silencio, al mundo de la «carne convertida en carne». Una operación mágica ésta, encantatoria, donde otros anhelos se insinúan. Entre estos anhelos está también la aprehensión poética de la pintura en un instante en que sus protagonistas «cortan la flor aséptica de su raíz cuadrada». Paradójicamente, este anhelo hacia la pintura y sus colores, el movimiento de la realidad en términos de transparencias impresionistas, podría responder a lo que Georges Bataille decía de la pintura misma: «La peinture fait écrire.» La pintura hace escribir. El impulso, el «conatus» versificador de Lorca podría ser de naturaleza histórica, si bien sus resultados espectaculares y últimos son musicales. Pero aquí convendría recordar lo dicho por Marcelin Pleynet, buen actualizador de Lautréamont: «La pintura hace escribir porque la pintura no habla». [12]. A propósito de Lautréamont, Pleynet dice que la pintura, la danza, la música, son discursos mudos, por cuanto no orales y la clave en el discurso de la creatividad convendría buscarla en el desplazamiento de lo oral-auditivo hacia lo visual. Y siguiendo el método de Freud que no busca otro sentido a los sueños que su contexto *biográfico* también.

Lo cierto es que cada poeta responde a un propio discurso, en su texto, en su intencionalidad estética, en su lectura. Y en este discurso, el procedimiento de Barthes de establecer un corte esquizofrénico entre el discurso amoroso y el discurso poético, es un absurdo. Como absurda resulta la cesura entre el discurso tanatográfico y el discurso biográfico. En Lorca, por ejemplo, todos estos discursos y otros posibles, emanan con claridad meridiana del texto. Todos convergen en un discurso poético musical, que por una parte asegura el frescor permanente de su poesía a condición de que todo ello no sea considerado como discurso unitario y global. Es un universo variado el suyo, con luces y sombras, donde «la noche cobra sus precisas huellas».

Y sobre todo, conviene decirlo por una vez, también se trata de un juego. De un inmenso juego, donde se juega, siempre o casi siempre, ¿con qué? Con palabras. Palabras medidas con cuidado para que la sobrecarga de las metáforas no empañe el ritmo alegre —aunque la muerte, Doña Muerte, aceche en lontananza— de la poesía. Una poesía donde se aspira al «cielo de Claudio Lorena». Donde «las golondrinas hieráticas / emigran el verano». Donde:

[12] *Cfr. Pleynet, loc. cit., p. 74.*

La verdadera esfinge
es el reloj.
Edipo nacerá de una pupila.
Limita al Norte
con el espejo
y al Sur
con el gato.
Doña Luna es una Venus.

Al analizar la poesía de Jorge Guillén y su «perfección revelada», Georges Poulet la presenta como una esfera acabada desde una perspectiva interior, pero una esfera inmóvil, eleata, como el mundo esfera de Parménides [13]. El mundo de García Lorca es, en esta perspectiva, heracliteo. Su universo poético es un mundo siempre abierto. Un universo en el cual el poeta entra, vive, se mueve y crea en esfuerzo continuo, a ritmo de música y danza. Es el suyo un «bosque sonoro» en cuyo interior corren rumores de palabras en libertad. Palabras sonoras, que cantan la vida, que intentan exorcizar la muerte, y buscan en el aire que el poeta respira el eco de los versos, el eco de los pasos de los poetas árabes que una vez fueron príncipes de la tierra que nuestro Poeta pisa. Porque este «hechicero de la alegría» como lo definió Vicente Aleixandre, fue algo más. También nos lo dice Aleixandre: «Federico de la tristeza», «hombre de soledad y pasión», «testa nocturna, macerada por la luna y casi amarilla de piedra, petrificada como un dolor antiguo». Compleja combinación, en suma, de tanatografía y biografía, que el discurso poético nos transmite, sin más recursos ni especulaciones.

Fue el suyo un caminar poético incesante que culmina en el suave y saltarín andar de las gacelas de su postrer *«Diván del Tamarit»*. Y ninguna aproximación al poeta, ni ninguna despedida, más acorde a su espíritu que las que sus lectores de siempre podrán hacer en compañía de la *«Gacela de la muerte oscura»*:

Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo;
pero que todos sepan que no he muerto
que hay un establo de oro en mis labios;
que soy el pequeño amigo del viento Oeste;
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas [14].

Jorge Uscatescu

[13] Georges Poulet, Les métamorphoses du cercle, *Flammarion. París.*

[14] *El tema Eros-Thanatos-Música, permanece vivo en la literatura. Véase si no el discurso literario del «Cuarteto* de Alejandría» *de Lawrence Durrell y sobre todo la profunda motivación de su última novela* «Sebastien» *(Galli mard, París, 1983) en el estudio psicoanalítico de Torhild Leira: «The Release of Tears» (Acción libertadora de las lágrimas).*



Breve tratado del poeta artista

A María Teresa Galilea
y Esteban Mate

En este tratado intento hacer un retrato de un poeta artista que sueña grandes sueños, que trabaja como canta el ruiseñor porque su naturaleza es así. En este tratado intento expresar mi aprecio, el amor que siento por él. Este artista, en realidad, son tres poetas. Este artista siente como un niño, piensa como un filósofo y se transforma como un actor. En él habitan el sentimiento de un niño, el pensamiento del filósofo y el cuerpo del actor. En él se dan simultáneamente la repetición del niño, la transgresión del filósofo y la metamorfosis del actor. El habita en cada uno de estos tres poetas y a su vez cada uno de estos tres poetas habitan en él. Este artista es también un poeta demoníaco, un poeta que afirma o instaura la poética del niño, del filósofo y del actor. El demonio de la afirmación que hay dentro de ese poeta artista es también quien establece la diferencia entre lo uno y lo otro. Pero es además quien permite la metamorfosis, el cambio del niño, al filósofo, al actor. El demonio de la afirmación del artista es el vehículo, el medio que permite también la instauración de la poética del poeta artista, quien afirma el órgano y la función de su poesía.

I. El Demonio de la Afirmación del Poeta Artista

Este demonio de la afirmación del poeta artista es un excéntrico, un artista demoníaco que carece de centro de gravedad, que carece de identidad propia y que gira de lo uno a lo otro sin jamás identificarse ni con lo uno ni con lo otro. Físicamente yo diría que lleva un *nimbo* en la cabeza, una aureola como la que le pintaban a los santos los pintores de la Edad Media y del Renacimiento. Esta aureola es símbolo de su tránsito y de su fuga, quiero decir, de su intensidad; pero quiero también decir de su desbalance, de su excentricidad, de su locura. Podríamos también decir que el demonio de la afirmación parte de la *Teoría y Juego del Duende* de García Lorca. Pero hay una diferencia radical entre el poeta artista con duende y el poeta artista con demonio, aunque en este ensayo Lorca tiende a confundirlos. El duende, para Lorca, *«es un poder y no un obrar, un luchar y no un pensar»*. Pero el demonio, para nosotros, *es un poder y un obrar, un luchar y también y sobre todo un pensar.* El demonio parte de una poética de perversión, porque parte del desencanto. La empatía ya no lo satisface. El demonio se ha liberado del duende. Lo ha matado. No le interesa que le digan, como dice Lorca del duende: «¡Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo!» Por el contrario, no le interesa que puedan con él. No le interesan los aplausos. «¡Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende!», dice Lorca. Pero al demonio no sólo le interesa tener sonidos negros sino que le interesa tener también sonidos blancos. Le interesa tener todos los sonidos del arcoiris. Si alguien afirma el negro, él lo negará, y afirmará el blanco. Porque es perverso. Porque le interesa afirmar lo negado. Desde que este artista está endemoniado puede afirmar sin el temor de ofender a nadie. Porque la ofensa es una negación. Implicaría una lucha con lo otro. Y este artista no lucha. Este artista endemoniado afirma.

El demonio ya no lucha porque se ha liberado de la lucha. La lucha implica un combate

entre lo uno y lo otro. Entre un fuerza que lo condena y otra que lo salva. Tal el caso de Lorca en su *Poeta en Nueva York*. Lorca está luchando por salvarse de la maldición neoyorkina. De la maldición de su propio corazón. Por una parte los maricas lo señalan —me refiero a Walt Whitman— por otra parte, él es un marica que no es un marica. Esta es la lucha del duende. El duende quiere salvarse de la maldición. Pero el demonio no quiere salvarse de la maldición porque está convencido de que la maldición es su poesía y sobre todo su poder. Es la diferencia entre Lorca y Rimbaud. O entre Baudelaire y Rimbaud. Baudelaire y Lorca andan con la lucha del duende siempre a cuestas. Les pesa demasiado la carga de la tradición. *Las Flores del Mal* de Baudelaire revelan la lucha del duende. Obsérvese el título. Baudelaire invierte *Las Florecillas* de San Francisco. Nos grita con la voz de su duende que hay flores en el mal, que la maldad es bella. Pero el demonio se ha liberado de todo este esquema. No le interesa decirnos que hay belleza en la maldad, sino que afirma a toda costa la maldad sin imponerle el sistema de la belleza.

La libertad del demonio nace de esta misma poética de la afirmación. La lucha de lo negativo y lo positivo se ha superado. Ahora el demonio afirma lo uno y lo otro. No obstante, para llegar a tener demonio hay que pasar por un proceso de transformación que muy bien ha descrito Nietzsche en «De las tres transformaciones», en *Así habló Zaratustra.* Primero el hombre es un camello que dice «yo debo», luego se transforma en un león que dice «yo quiero», al final llega a ser un niño que afirma su soberana voluntad. «Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un santo decir sí», dice Nietzsche y agrega: «Sí, hermanos míos, *para el juego del crear se precisa un santo decir sí:* El espíritu quiere ahora *su* voluntad, el retirado del mundo conquista ahora *su* mundo». De este «santo decir sí», nace también el *demonio de la afirmación* del poeta niño, del poeta actor y del poeta filósofo. No obstante, hay algo en lo que Lorca dio en el clavo. Se trata de la intensidad —de la que Lorca era rey, y se trata del espíritu de la tierra. Esta es la mayor conquista del duende y debemos detenernos en ella. Lo que nosotros rechazamos del duende. Es extraordinario que el duende esté enduendado, o que comience a estar endemoniado. Este comienzo, este duende endemoniado o embrujado —nos dice Lorca— no está en la garganta sino que sube por dentro desde la planta de los pies. No es cuestión de facultad —no dice— sino de estilo verdadero, es decir, de sangre —agrega— es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. Ese duende que comienza a estar endemoniado, lo empieza a estar porque tiene un total magnetismo, tiene el espíritu de la tierra, tiene ese poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica —dice Lorca repitiendo cierta frase de Goethe. Pero, con ese poder, con esa fuerza misteriosa, el demonio se levanta y le usurpa toda la belleza al duende. Y le implanta un nuevo modo de pensar y una nueva filosofía que aplasta toda posible unión con la tierra. Dejamos entonces el terreno de lo humano y entramos en el terreno de lo inhumano. Podemos olvidarnos de todo lo que nos niega. Afirmamos la pura afirmación del todo. Y la pura afirmación del cero. O del polvo, o de la nada. Se trata de que ya nada de lo que pueda negarnos nos importa ni nos conmueve. El demonio entonces se convierte en una afirmación, en una perversión, en un cinismo, en una ironización de todo, y sobre todo del duende. Hasta de su propio demonio que puede ser destruido por su propio demonio, que puede construirlo de nuevo todo. Entonces el demonio llega a ser simultáneamente el filósofo, el niño, el actor, levantados, afirmados, ironizados, quemados, aplastados, y vueltos a crear. El demonio es entonces la inquisión de una vida. Su estética no escribe versos sino párrafos y los párrafos son *discursos*, son sonetos, son epigramas, son fonemas y morfemas, son *todo*. Incluso lo más elemental y lo más simple. Lo más profundo y lo más horrible.

Hay algo de desbordado, de saturado. Parte de aquella frase latina *Natura Abhorret Va-*

cuum. Sí, el demonio aborrece el vacío porque está endemoniado. Y detesta no el vacío, no el silencio, sino la negación de lo que afirma su propia condena y su propia salvación. Tanto el duende como el demonio son niveles intermediarios, tal como decía *Diotima* en el banquete platónico, niveles intermediarios —repito— que al permitir el comercio de lo divino y lo humano, por medio de oráculos, sueños e interpretaciones, colman el vacío entre uno y otro plano, operan como un vínculo que une el todo a sí mismo. Pero no son lo mismo. Porque el demonio rompe todo vínculo, parte de la ruptura. Y parte del vacío de la negación de la vida que afirma lo divino. Más allá de la vida. Quiero decir, más cerca de *su* vida, de su convicción, de su creencia. Que no se llama nunca nada. Porque no tiene nombre. Y debe nombrarlo todo. Sin saber que ha sido dicho. Debe crearlo de la nada. Y afirmarlo todo.

Y entonces, ya lo decía Nietzsche, y también lo decía Goethe. Está la poética de la afirmación. El demonio no mata la lucha, sino lo que niega la lucha. Mata la tradición y crear su tradición. Mata la memoria. Mata el tiempo. El demonio afirma aún cuando niega. Será siempre un portador de valores positivos, como influencia que uno venera sin osar explicarlo, como inefable y poderoso enigma. El demonio se apodera no sólo de ciertos artistas sino de ciertas personalidades importantes. Napoleón —decía Goethe— tenía demonio. Algo similar afirmó de Byron. Yo diría también que hay personajes literarios endemoniados. Fausto fue un personaje demoníaco. También los personajes de Shakespeare. O los protagonistas de Dostoyevski, Zaratustra, Don Quijote, muchos otros personajes. Pero, desde luego, ese personaje que no tiene demonio es Mefistófeles —y esto mismo le dijo Goethe a su discípulo Eckermanm, quien alguna vez le preguntó si la encarnación del diablo en la literatura tenía rasgos demoníacos. A lo que Goethe le respondió: «No, Mefistófeles es un ser demasiado negativo, y lo demoníaco se manifiesta siempre en una actividad completamente positiva». Y se recordará también aquella célebre frase del *Fausto* de Goethe, cuando Fausto le pregunta al principio de la obra a Mefistófeles: «¿Cómo te llamas?, ¿quién eres tú?» Y Mefistófeles le contesta: «¡Yo soy el espíritu que siempre niega!» La negación, en este sentido, es la misma negación del demonio, de la afirmación, de la vida. Más bien, podríamos decir que Mefistófeles es un pequeño diablo cristiano. Sinónimo de la mediocricidad. O sinónimo del pecado o de las fuerzas del mal.

El verdadero demonio surge en personalidades. Son *personas*. Por esto el demonio no es un duende. El duende no es una persona. El duende es una lucha o una fuerza. Pero el demonio es carne y hueso. Es un personaje literario. Sentimos cuando leemos a esos escritores endemoniados, que no son endemoniados ellos, que son endemoniados porque han creado seres humanos extraordinarios que ya no son duendes, son hombres. *Macbeth, King Lear, Othello, Hamlet, Fausto, Zaratustra*. Y de la creación de estos seres endemoniados nace la liberación del duende. Incluso Rimbaud creó un personaje endemoniado que se llamó *Rimbaud*. Pero Lorca nunca creó un personaje literario verdaderamente endemoniado, porque nunca se pudo liberar del Lorca enduendado. Incluso yo diría que Artaud creó un personaje literario endemoniado que se llamó Artaud. No estoy juzgando la calidad literaria, porque, particularmente, a mí me gusta más el duende lorquiano que el Artaud endemoniado. Pero en Artaud había una metafísica, una poética que piensa, un pensamiento filosófico que en Lorca no había. Incluso Whitman creó también un personaje endemoniado que se *afirmó* más allá de toda posible negación o afirmación.

De todo esto sale un *personaje*, un hombre, un bandido, un pirata, un *demonio*. Hay un *yo*, no un *él*, en el demonio. Distinción fundamental. El demonio parte de una poética de afirmación del personaje dramático *yo* no *él*. El demonio no explica ni narra ni describe. El demonio *muestra*, es acción y palabra, es nombre y verbo —no adjetivo. Está endemonia-

do. No se acerca —dije— sino que se aleja. No se complace, no se siente satisfecho. Es búsqueda continua. Es tirano o verdugo, no víctima. En la víctima hay sufrimiento que me niega o te niega. En el demonio, si es que hubiera sufrimiento, el sufrimiento sería el del verdugo porque aún siendo víctima no sufría la negación. Afirmaría. O injuriaría. O moriría siendo rey, como King Lear —aún en la total destrucción— se puede ser rey de la profundidad, o rey del propio sentimiento, o rey del propio dolor. Quiero decir, que siendo víctima, mi sufrimiento sería el *más* inconmesurable, el más desbordado, el más trágico. El demonio siempre *suma* sufrimientos o alegrías. Nunca hay resta ni división. O multiplica o suma. De aquí —decía— su horror al vacío. El no siente como el resto de los hombres. Esto sería reducir su infinito, su libertad. El siente más. El sufre más. El quiere más. El es más y más y más. Esto no es egocentrismo, que es siempre y por lo contrario lo que se piensa, división o resta. Egocentrismo es negación. El demonio no es Ego (negación). El es más. O todo. O todo (afirmación, o demonio). Vida. Y multiplicación y suma. Todo. Y todo.

II. El poeta niño, el poeta filósofo y el poeta actor

Así, pues, el demonio de la afirmación del poeta artista es un excéntrico, no tiene centro de gravedad, no tiene punto de referencia. Se mueve de lo uno a lo otro. Se mueve del niño, al actor, al filósofo. Y no sabe quién es. No sabe a cuál de los tres poetas le pertenece su pensamiento o su poesía. Lo único que sabe es que afirma, que crea, que engendra un nuevo pensamiento y una nueva filosofía poética. El demonio de la afirmación del poeta artista es el vehículo, el *medium* a través del cual se engendra la poética del poeta niño, del poeta actor y del poeta filósofo. Estos tres poetas son los infatigables obreros que crean el universo poético del poeta artista. El universo poético del artista esta compuesto de una trilogía: el sentimiento (poeta niño), el pensamiento (poeta filósofo) y el cuerpo (poeta actor). El niño afirma la repetición, el filósofo la transgresión y el actor la metamorfosis. Los tres trabajando como equipo, crean el órgano y la función del poeta artista.

El poeta niño es quien descubre la magia y, sobre todo, la sorpresa. El poeta niño es el que abre la caja de Pandora. Sorpresa. Y se sorprende. Sorprenderse, asombrarse, es descubrir que la vida es un circo, un regalo, una lotería. Sorprenderse es creer todavía en las estrellas y en las bagatelas. Sorprenderse de que todavía hayan milagros, que todavía hayan tesoros escondidos, sorprenderse nace de la esperanza. De que el niño todavía espera ser feliz. Encontrar un tesoro escondido, encontrar el amor. Y sorprenderse de que no hayan tesoros, de que haya decepción. De la ilusión y de la decepción nace el poeta niño. Nace el poeta inmaduro. El poeta que nunca aprende. El poeta que nunca crece. Que siempre espera la ilusión y la decepción. El regalo y la caja vacía. Este es el poeta del amor. El poeta enamorado de la vida. El poeta verde que nunca madura porque nunca crece. Pobre poeta. Este es el poeta Don Quijote y el poeta Sancho Panza. Pobre poeta. Este es el poeta bufón. El poeta que no se ríe de sí mismo. Pero que sentimos que lo están matando, lo están ironizando, lo están quemando. Pobre poeta. Este es el poeta que mejor existió en la poesía de César Vallejo. Pobrecito poeta. Este es el poeta que todos amamos, que todos queremos. Este es el poeta de la tristeza y de la alegría. Es el poeta que amamos. Porque es el poeta al que continuamente estamos pegándole palos, que continuamente estamos matando. Por eso lo amamos. Porque los hombres somos sádicos y sólo amamos aquello que muere por nosotros. Después que lo matamos. Después que lo destruimos, entonces lo amamos. Entonces decimos, «Pobrecito Don Quijote, pobrecito César Vallejo, que murió por nosotros. Que nos redimió de nosotros mismos, que mató nuestra propia perversidd. Pobrecito niño. Ya mu-

rió. Ya puede vivir. Ya nos redimió». *Ironía.* Sí, ironía, ternura, infancia, sorpresa y esperanza. Una gran decepción. Y una gran ilusión perversa que nace de la desilusión.

He dicho que el poeta niño nace de la *inmadurez*. Me explico. Madurar significa aprender a no cometer siempre los mismos errores. Yo aprendo algo, y por lo tanto no vuelvo a cometer el error o la falta. Pero el poeta niño nunca aprende de esta forma. El aprendizaje del poeta niño pertenece a otra naturaleza. El poeta niño se *repite. Repite* siempre los mismos errores. Cae siempre en la angustia, en el llanto, en la tristeza. Es el poeta primitivo. El poeta que nunca se hizo poeta, sino que nació poeta. El poeta *actor* se *hace* poeta actor. También el poeta filósofo se *hace* poeta filósofo. Pero al niño lo hizo poeta. Fue poeta porque nació siendo poeta, creció siendo poeta y murió siendo poeta. Este poeta no se transforma, sino que se *repite*. Es el poeta primitivo, dije. Hay cosas en la vida que siempre están en la vida. Hay cosas que no le pertenecen a la historia, sino a la naturaleza, tales: la leche, el huevo, las estaciones del año, el amor, los sentimientos humanos. Este es el terreno del poeta niño. Explico un poco más lo que llamo su repetición o su inocencia, su infantilismo, su asombro y su sorpresa. Todas estas cualidades del poeta niño nacen de la *repetición*. La repetición en el niño, nace de su primitivismo; de lo que lo hace y hará estar siempre en contacto con lo fundamental humano, con lo esencial humano. Su primitivismo es como el del sol, el de la luna, el de las estrellas, el de las estaciones del año. Algo *hace* a estos fenómenos de la naturaleza *aparecer* siempre nuevos, siempre diferentes, y ser, no obstante, tan viejos, tan perennes, tan imperecederos, como las estaciones del año. *En la repetición está el cambio,* ésta es la forma en que madura el poeta niño. Repitiéndose eternamente cambia. Pero no cambia aprendiendo a no cometer el mismo error, sino que cambia porque comete el mismo error. Porque él no intenta cambiar, sino que la misma naturaleza humana se ocupa de transformarlo. El poeta niño cambia como el sol, como la luna, como las estrellas, como las estaciones del año. Su transformación es esencial, primitiva, biológica, natural. Es *inconsciente*. Es *inocente*. Es libre de pensamiento. Libre de conocimiento. Aprendido. Es sabio por naturaleza. Es sabio como las estaciones del año. Es inocente como esas mismas estaciones del año. No aprende, dije, porque es inconsciente e inocente. Si el invierno hubiera aprendido la lección de los inviernos, no hubiera querido repetirse jamás. ¿A quién le gusta la vejez? ¿A quién le gusta estar lleno de nieve o de canas? Lo mismo le pasa a los otoños. ¿A quién le gusta que se le caigan siempre las hojas? ¿A quién le gusta ser otoño? ¿O primavera? A todos les gusta ser primavera. Lo que no nos gusta es el invierno o el verano. Sea como sea, el poeta niño, como las estaciones, no está consciente de ser otoño, primavera o verano. Mejor dicho, no se lamenta, no recuerda, no se amarga, no sabe que fue joven en el pasado o que será viejo en el futuro. No tiene esta clase de conocimientos. No se *lamenta*. No *recuerda*. El poeta niño vive la intensidad de la vida. Vive en su perenne estación infantil.

Hay distintos géneros de poetas niños, o mejor dicho, hay muy pocos poetas niños. Escasean. Dentro de esta escasez, hay tipos diferentes. En la literatura castellana los dos niños por excelencia en el siglo XX fueron Lorca y Vallejo. Aunque muy diferentes estos dos poetas niños, se caracterizan por su ingenuidad, su primitivismo, su autenticidad. No se hicieron poetas. Nacieron siéndolo y murieron siéndolo. Los poetas niños de estos dos grandes poetas, nacieron siendo poetas y murieron siéndolo porque nacieron con un estilo. *Instauraron* su forma propia de cantar. Lorca habla en *Teoría y Juego del Duende* de la tradición, de la cultura del poeta con duende, y dice que ésto no se adquiere, que esta cultura es cuestión de sangre, de creación en el acto. El poeta niño es el creador por excelencia porque tiene esa cultura, porque la lleva en la sangre. Se trata de la cultura de la sensibilidad con que se nace, se trata de un corazón primitivo, de una sensibilidad capaz de crear en el acto cuanto ve y cuanto escucha.

Yo pensaba en Lorca y en Vallejo, en su legado poético y comprendí que su mundo, su fama, o su inmortalidad no se instauró con intrigas tras bastidores, ni con contactos literarios. Lo que triunfó en ellos fue su poesía. Fue su autenticidad. A la larga o a la corta, el poeta niño siempre triunfa. Porque triunfa su autenticidad, triunfa su sentimiento, triunfa su *naturaleza* poética. Pienso en la naturaleza. Pienso en las estaciones del año; y, asimismo, como se instaura la naturaleza, como el otoño se posesiona de nosotros, como el invierno nos hace diferentes, o como nos calienta el verano, sin intentar hacerlo, se posesiona de nuestra alma y también nos transforma, nos hace diferentes la poesía del poeta niño. Es el triunfo de la naturaleza, de las estaciones del año, de lo que se *repite,* de lo que nunca cambia, de lo que continuamente nos transforma. Son las pasiones del alma. Es la instauración de toda una gama de sentimientos que la mayoría de los que escriben poesía ni siquiera saben que existen. Como el sol, la luna, las estrellas, las estaciones del año, así crea el poeta niño. «For as the sun is daily new and old/so is my love still telling what is told», decía Shakespeare. En esta línea se condensa la poética del poeta niño. El poeta niño que siempre poetiza lo antiguo, lo que pertenece a la naturaleza humana, hace que esto que es tan antiguo sea diferente, lo transforma. El poeta niño siempre poetiza en frase de Elliot: «The present time of the past». Lo que todavía vive en nosotros de Shakespeare. Lo que todavía nos calienta del sol.

Hay una diferencia radical entre el poeta niño de Lorca y el poeta niño de Vallejo. La diferencia estriba en que el poeta niño de Vallejo engendra al poeta actor y al poeta filósofo, mientras que el poeta niño de Lorca se consume en el actor. En Lorca no hay un poeta filósofo, no hay un pensamiento filosófico. No hay en Lorca un poeta filósofo que piense o reflexione a la manera de Jorge Manrique, o de Quevedo, o del propio Machado en sus *Soledades, Galerías y Otros Poemas,* o de Juan Ramón Jiménez en su poema *Espacio.* Hay en todas estas obras un poeta que está reflexionando sobre la vida. En Lorca hay tan sólo personajes que expresan su drama. Estos personajes no reflexionan o meditan sobre sus acciones. Actúan. Son engendro del poeta actor, no del poeta filósofo. Si se piensa en Shakespeare y en Dostoievsky, donde se dan simultáneamente un poeta actor y el poeta filósofo. *Hamlet, Macbeth, King Lear, Othelo,* son *actores, personajes* de Shakespeare, como lo son también todos los personajes de Dostoievsky. Estos personajes, actores, no sólo expresan su drama sino que también reflexionan, meditan, piensan sobre sus actuaciones, sobre los efectos o las consecuencias de sus acciones. Esto es también de suma importancia para entender la diferencia con Juan Ramón Jiménez. En Juan Ramón no existe el poeta actor. De aquí también que Pound en uno de sus escritos haya dicho que Juan Ramón le parecía un poeta demasiado etéreo. Juan Ramón es un poeta etéreo porque en su poesía no existe el poeta de la materia, o el poeta del cuerpo, quiero decir, el poeta actor.

Hay en el poeta filósofo un tomarse muy en serio la existencia. Seriedad que no excluye el juego. Por el contrario, hay seriedad en la risa. Si se toman a secas poemas escritos por el poeta filósofo —*Lo Fatal* de Darío, los *Cuatro Cuartetos* de Eliot— se ve que en ellos lo que impera es la gravedad. El juego de la risa que puede acompañar a la gravedad, casi nunca se encuentra en el poeta filósofo. Ese juego pertenece a la esfera del poeta niño y del poeta actor, porque pertenece a la esfera de lo profano, no de lo sagrado. La *gravedad,* podría ser la primera palabra que define al poeta filósofo. Gravedad acompañada de temas existenciales. Estos temas son poetizados desde un punto de vista sagrado. Casi podría afirmar que el poeta filósofo sin el acompañamiento de los otros dos poetas es incapaz de ironizar su pensamiento, o su sentimiento. Se toma lo que dice demasiado en serio para ironizarse. Incluso en un poeta como Machado se encuentra la carencia de profanidad. Podría decirse que Machado es capaz de ironía, de burla, pero no de risa, no de carcajada. En Ma-

chado no hay poeta niño. Es la seriedad acompañada de la armonía, del justo medio, de la mesura, de la dignidad lo que impera en su poesía. Los poetas actores y niños son los que le quitan la pesadez o la gravedad a los poemas.

Tenemos, pues, que la gravedad define al poeta filósofo. La gravedad del poeta filósofo es transgresora. Incluso transgrede su propia gravedad; ironizándola, quemándola, haciendo que su seriedad se convierta en la ironía del niño y del actor. El poeta filósofo es quien transgrede la repetición del niño. Es quien hace que el niño se convierta en el poeta actor. El poeta filósofo transgrede las máscaras del poeta actor. Si el poeta actor *enmascara*, convierte la esencialidad del poeta niño en fingimiento, en arte, el poeta filósofo transgrede las apariencias del actor, desenmascara sus máscaras. El poeta filósofo es el poeta espía, transgresor y delincuente. Es el poeta que le roba los misterios al niño y al actor. Es también quien no permite que el niño ni el actor se queden siendo eternamente lo que son. El poeta filósofo es el que permite el tránsito de lo uno a lo otro.

En este sentido, el filósofo es un mediador, un vínculo, que permite la repetición del niño y que permite la metamorfosis del actor. Que detiene la metamorfosis del actor porque la desenmascara, y la convierte en la repetición del niño. Es decir, que el filósofo es la *antítesis*, la paradoja, el cinismo, la ironía del actor y del niño. El que les da pensamiento, pero también interrumpe sus poemas, y mata al actor y al niño.

Por esa parte, el actor también está ligado al filósofo y al niño. El actor es el que personifica el pensamiento del filósofo. El que cambia la repetición del niño. El actor es el fingidor, el que convierte en ficción, en arte, los sentimientos del niño. El que se ocupa de que los pensamientos del filósofo no se queden siendo puras abstracciones, o puros conceptos. El actor es el que crea el personaje que materializa los sentimientos del niño y los pensamientos del filósofo. Se ocupa de convertir el *arte*, en *mentira*, en *ficción*, lo uno y lo otro. El poeta actor es el poeta de la materia y de la superficie. Es el poeta que cosifica los pensamientos del filósofo y los sentimientos del niño. Es el poeta que convierte en materia todo lo abstracto o lo espiritual. El actor desacraliza los sentimientos del niño y los pensamientos del filósofo.

El poeta actor es el poeta que continuamente se transforma, es el poeta de la metamorfosis. Es el poeta que sume la esencialidad de las máscaras, que ama la apariencia. Es el poeta que está en una continua tensión con el órgano y la función de las palabras. Es también el poeta que actúa. Es el poeta que escribe. Es el poeta que crea la escenografía del mundo en que se desarrolla el drama de la finitud de las palabras. Es el poeta camaleón, en el sentido que le daba John Keats. Es el poeta que se transforma, que se hace uno con el objeto creado. La primera palabra clave del poeta actor es la *empatía*. Identificación plena del sujeto que crea con el sujeto o con el objeto creado. Identificación plena con el mundo, con la vida. Definir al poeta actor es la tarea más difícil. Se puede definir con mucha más facilidad al poeta niño y todavía con más claridad al poeta filósofo. Pero es tarea ardua definir lo indefinido. De esta falta de definición parte el poeta actor. Es difícil definir lo que nadie conoce. Lo que continuamente se transforma. Lo que continuamente da la *apariencia* de ser algo diferente. Lo que un día asume una máscara y otro día asume otra postura totalmente diferente. Tomar como base, como fundamento, la falta de definición, me parece lo más lógico con respecto al poeta actor. No obstante, hay algo que lo limita, hay algo que lo estrecha, hay algo que reduce su universo poético. Me refiero al cuerpo, a la materia, al *acto* de crear, al acto de transformar las palabras, de transformar a los espectadores, de transformar la vida, de transformar la poesía, de transformarse uno mismo en otra cosa.

En este sentido, estos tres poetas no están solos, sino acompañados. Forman una trilogía y trabajan como un equipo. El poeta actor prepara el andamiaje, oculta todas las verdades.

El poeta filósofo entonces intenta desvelar el ocultamiento de las máscaras. Pero el niño no transgrede ni cambia, el niño tan sólo mantiene el equilibrio, mantiene su esperanza, pone toda su alma y todo su corazón, todo su sentimiento para que el juego del actor y del filósofo no deje de existir y continúe eternamente. La creación, en este sentido, se compone de tres ángulos: el pensamiento, el sentimiento y el cuerpo.

Pero hay otro poeta que engloba la creación de estos tres poetas. Se trata del poeta artista. El poeta artista es el rey del imperio poético del niño, el filósofo y el actor. A través del poeta artista se logra la unión de elementos tan dispares como lo pueden ser el sentimiento, el pensamiento y el cuerpo. El poeta artista es el que logra la afirmación del demonio se transforme en obra, en acto, en función, en palabra.

III. Organo y función del poeta artista

Desde este punto de vista, ya que el poeta es tan sólo un demonio, un niño, un filósofo, un actor, un artista, no hay nada que defina al poeta. El poeta no existe. No es nada, excepto el sueño que crea. La obra que crea. La obra es real, no lo es el poeta. El demonio, el niño, el filósofo, el actor, el artista que crea, es real. No lo es el poeta. Tenía razón Pirandello. También Unamuno en su *Niebla.* Decía Auden en *La Mano del Teñidor* que el poeta sólo es poeta cuando crea la ficción. El resto del tiempo no se siente poeta, y tenía toda la razón, y por esta misma razón es poeta. Porque vive la vida como la vive un hombre. Vive la vida del resto de los hombres. La vive a plenitud, *la vive* empáticamente; y, de pronto, la hace ficción, la hace arte. No hay distancia. El poeta no está en torres de marfil, sino en el barro, en el golpe monótono y cotidiano de su vida. Pero hay en el poeta, a diferencia del resto de los mortales, un deseo de hacer algo con la vida. Un deseo de representarla. De darle una forma particular. De cosificarla. Hay en el poeta un deseo de pintarla. De tocarla como los músicos. De hacerla una cosa. Un mueble. Un televisor. El poeta es poeta entonces porque le interesa hacer un objeto, un mueble que funcione. El poeta es un hombre práctico. Pero no práctico en el sentido cotidiano de que hace cosas con su vida. No transforma su vida, sino que convierte esta vida en un objeto que sea práctico para el resto de los mortales, que funcione como objeto de arte, que funcione como poesía, que transforme la vida del espectador o del oyente, que transforme su propia vida.

Obrar. Esta es la palabra más importante del poeta artista. El poeta artista *obra* obras. Obra actos, palabras, transformaciones. No crea, obra. La palabra *crear* debería ser sustituida por la palabra obrar. La palabra obrar establece la relación entre *el órgano y la función de ese órgano.* La poesía (órgano, cuerpo, poema) y la función de ese poema. Sí, como los pianos que producen obras. Asimismo la poesía produce algo. Así como los martillos clavan clavos, la poesía clava algo. Hasta la fecha no he visto nunca que se destaque la relación del *órgano y la función de la poesía.* La poesía, siendo entonces también una maquinaria, ejerce una función. De igual forma no se puede haber de poeta solitario, o de poeta de libros. Yo diría que habría que comenzar a hablar de poeta de televisión, de poeta de espectáculos, de poeta de películas. El órgano y la función de la poesía es convertir la lectura de un libro en la lectura del mundo. El lector de poesía debe ser un lector de televisión, un lector de espectáculos, un lector de películas. La poesía, para verdaderamente funcionar, debe incorporar a su sistema todos esos medios de comunicación. Nace esto de lo que yo llamo la *mundanidad* de la poesía, la *profanidd* de la poesía, pero nace también de la muerte del *egocentrismo. El poeta no es ya tan sólo un poeta* sino que ahora es un demonio, un filósofo, un actor, un niño, un artista. La lectura ya no es lectura de libro, sino lectura de televisión, de drama, de espectáculo, de vida.

La poesía es entonces un órgano que ejerce una función. Un teatro donde se representa un drama. Un hombre que ejecuta una acción. Una palabra que produce un sonido. Un movimiento que ejecuta otra ilusión. Todo es ejecución, todo es producción y una producción que sirve. Que es útil. La poesía trabaja, funciona, practica. La poesía es un torneo de grandes deportistas. Los deportistas vencen o son derrotados. Pero funcionan, juegan. La función de los órganos es la pauta que marca el valor de una obra. Hasta qué punto la obra sirve. Hasta qué punto la obra funciona. El funcionaiento de la obra se da dentro del drama de nuestras pasiones. Son los espectadores del deporte poético los que juzgan la calidad de la obra. Hasta qué punto de esta obra obró en nosotros un acto, una función. Hasta qué punto de esta obra funcionó dentro de nuestro corazón. Hasta qué punto obró en nosotros una transformación. Hasta qué punto representó en el espectador el drama de la función que ejercitó los músculos desgastados por la falta de acción poética. Hasta qué punto inventó un nuevo juego, o produjo un nuevo estilo que transformó el estilo del espectador. Hasta qué punto el estilo es tan sólo el órgano y la función de la poesía. Hasta qué punto me agotó, me dejó sin energía. Hasta qué punto comprendí que por primera vez había obrado. Que por primera vez había matado la mala poesía de un poeta, me había convertido en asesino. Hasta qué punto revolucioné el acto poético porque el acto poético revolucionó mi ser. Y todas estas preguntas remiten a los órganos y al funcionamiento de los órganos. Remiten a la utilidad de la poesía. Remiten al *atletismo efectivo* del poeta artista. Remiten a las revoluciones y a las transformaciones. Remiten a la práctica y al funcionamiento de las ilusiones y las estrellas. Remiten a que la poesía es acto. Acto representado. Acto que de verdad funciona. Hay que ser práctico, no teórico. No abstracto. Hay que ser físico. Hay que descubrir de nuevo el acto de la obra. Y su función representada en tal acto que hizo lo que hizo. Que obró, que realizó. Que transformó, o que revolucionó. Yo ya no soy un inúti, yo soy el más útil de los hombres. Yo soy la *obra*. Y obra, no libro, sino obra que obra en los espectadores. Que realiza, que funciona, que transforma, que hace verbos, pasiones, palabras, poemas, tratados que funcionan, que obra, que transforman, que revolucionan, que actúan.

El poeta artista, en último término, es el director de la trilogía poética. Es el director del actor, del filósofo y del niño. El poeta artista es el emperador del imperio poético. Bajo su dominio se construyen edificios, se destruyen palabras, se eliminan signos gramaticales y se instauran poéticas. En su dominio poético impera el poder del arte, poder que instaura el demonio de la afirmación. Poder que ejecutan los tres poetas. Podríamos decir que el niño, el actor y el filósofo son como los músicos en una orquesta. Ellos son los que interpretan el poder que transmite el demonio de la afirmación. El poeta artista, en este sentido es un director de orquesta. Al dirigir a los tres músicos más importantes de su orquesta les transmite la fuerza de la afirmación, el poder que instaura el demonio. Pero son estos tres músicos, en colaboración con su director y con la fuerza musical de la poesía que transmite el demonio lo que desemboca o está en la base de la experiencia estética. Es una orquesta: hay un director que dirige, y hay unos músicos que obedecen al director. El demonio que hay en el director es también quien los instiga, quien les dice que actúen. Actuar, ejecutar, producir, es la pauta principal. Que todo se produzca, que nada se quede sin decir, que todo se exprese. Incluso los silencios. O la muerte. Al cabo de la función, cuando se apagan las luces y sólo se escuchan los aplausos, el director de orquesta saluda al público, pero también presenta a su trilogía poética. El poder de lo demoníaco se disuelve en el aplauso final, en la transformación del público. Después de todo el poder del director de esta orquesta poética no es un poder real, sino ficticio.

Es el poder del arte, es el poder que se disuelve en el placer estético. Entonces surge la

ironía, porque en el arte todo da la impresión de que la vida ha reaccionado hasta el paroxismo. Sin embargo, no es la vida lo que el poeta artista transforma, sino el arte. El poeta artista no transforma su vida sino su arte, su poesía, su universo poético. Esto da motivo de reflexión al poeta artista. Motivo de reflexión y motivo de asombro, de tragedia o de comedia. Puedo burlarme en un poema de alguien, puedo ironizar a mi enemigo, puedo matarlo, pero tal asesinato, tal ironía se disuelve en la ficción, en el arte. No transforma la vida sino la ficción. De esto mismo habla Canetti en *Masa y Poder* cuando se refiere al poder del director de orquesta. Compárese su poder con el poder de un político. El director de orquesta gobierna a los músicos, tiene un total control sobre la música, sobre la partitura. Todos tocan sus instrumentos cuando él dice que hay que tocarlos. Todos bajan el volumen. Todos se callan. Gritan. El director de orquesta es casi un dictador. No obstante, su poder se disuelve en el aplauso final, como el poder del poeta artista se disuelve en la obra, en el poema. Después de todo Hamlet es sólo un personaje. King Lear es sólo un personaje. Macbeth es sólo un personaje. Y el actor que actúa tales personajes, al finalizar la función, siente cierto alivio de quitarse la máscara, y dice también para sus entrañas: «Después de todo, yo no soy King Lear, qué alivio». La pesadilla se ha terminado, también los sueños. Todos hemos tenido muchas veces pesadillas horribles en que sentimos una gran angustia y al despertar, surge entonces un cierto alivio al poder distinguir lo real de lo ficticio. Pero muchas veces, lo ficticio es tan real. La mayoría de las veces el poeta artista hace ficción lo que ha sido una pesadilla en su vida, lo que ha sido su propia angustia, su propia ilusión. Ficción dentro de su vida. Demonio, actor, niño, filósofo, artista dentro del poeta. Poeta dentro del hombre que vive. Recuérdese también la película *Mephisto,* donde la problemática fundamental es el *poder* de la transformación del arte y el poder de la transformación política y hasta qué punto el actor colaboraba con el poder de la política. Son estas preguntas y dilemas los que pertenecen al universo poético del poeta artista. Recuérdese por último el lamento de *Hamlet* cuando éste expresa su inconformismo ante el hecho de que el actor actúa el sufrimento, actúa el papel o el drama que el mismo Hamlet llevaba dentro, y él, por el contrario, tenía que ocultar sus sentimientos, no obstante sentirlos más que el actor que estaba representando su conflicto interno. Todo lo cual revierte a la relación que existe entre el poder, la verdad, la ficción, la realidad, la apariencia, el mundo. Esto nos revierte más a la importancia del arte y la transformación, al ocultamiento y a la máscara, a la diferencia que existe entre el poder del arte y el poder de la política. No quiero resolver este conflicto. Tan sólo quiero pensarlo como tantas veces lo han pensado otros, pero pensándolo yo como poeta artista. Después de todo, el placer estético consiste en que todo es una ficción. Todo es un drama. Pero un drama que transforma al público, y que transforma a los poetas. De este drama puede surgir un libro, o una película, o una pieza musical. Pero surge, sobre todo, el universo del poeta artista. Surge su obra. Surge su tratado. Y surge también su poesía.

Giannina Braschi

Claves interiores de la poesía lorquiana

1. La metáfora y la ambigüedad

El poeta hondo abisma al lector en el misterio. Lo misterioso es lo que no se comprende, lo que está más allá de la razón, en la bruma de lo indecible que el creador milagrea en palabra mágica. El poeta total tiene un no sé qué de rareza y magnetismo que subyuga al lector hasta la hondura mineral donde el verbo tiene sus raíces.

García Lorca no es un poeta popular, tan fácil como el tópico supone; tampoco lo es intelectivo, aunque su teoría poética está tan asimilada que parece facilidad, García Lorca es un poeta pleno, del todo y de la nada. Su poesía está levantada sobre el corazón del pueblo y sobre la soledad trágica de su alma. Decir que García Lorca es un poeta «profundo», puede ser una forma de alabanza como de degradación. No es un escritor de la superficialidad sino un poeta de lo hondo.

Entre la poesía «deshumanizada» de la generación de 1927 tal vez ninguna lleva más lejos los recursos del surrealismo que *Poeta en Nueva York*, pero ninguna tan humana y próxima, en contenidos y en metros como *Romancero gitano* o *Poema del cante jondo*. Acaso García Lorca sea el único de los poetas modernos, en el sentido carismático de profeta de la palabra, es decir, creador de la nueva metáfora, del mediador entre el misterio prohibido y la verdad innecesaria. Usa un lenguaje esotérico, para iniciados, la metáfora que arrastra con misterio envolvente, diluida en la musicalidad de los versos. En García Lorca la metáfora no es sólo una sustitución del contenido, el arte de trasladar la realidad a imágenes de belleza; es la introducción a un universo mágico, donde deben entenderse otras lecturas que la simple del texto. La metáfora puede ser un espejo que refleja la realidad, la idealiza y la embellece, fácilmente identificable. Pero puede ser la imagen de otra imagen, lo cual convierte el contenido en una abstracción muy difícil de entender. En el surrealismo la relación entre la imagen y realidad es con frecuencia onírica, disparatada. Sin embargo en García Lorca existe como una «razón poética», es decir, una lógica matemática de las imágenes. No se olvide que también era músico y pintor; se da en él la armonía matemática, la plasticidad geométrica. Por eso sus metáforas, una vez comprendidos sus códigos estéticos, desmontadas del sistema, son verosímiles. (Me estoy refiriendo al poeta telúrico de *Romancero gitano* y *Poema del cante jondo*).

Lorca no es un profesor del saber vacío, académico, erudito. (¿Para qué?) Es un poeta del saber decir, cualidad que no enseña ni la gramática ni la retórica. Había en él un creador completo de la poesía, la música y la pintura, de la palabra, el ritmo y la imagen plástica, condiciones que resplandecen en su obra una y varia. De aquí la multiplicidad de lecturas, la interpretación literal, metafórica o simbólica de sus textos. Lorca descubrió que la poesía es un universo dentro del mundo de las palabras, de la literatura. Sólo los grandes poetas tienen su universo propio, acotado por su irrepetible, inimitable, estilo.

¿Cómo llegó García Lorca a su saber poético? Mediante la intuición creadora, apoyada en un saber normativo, incapaz éste por sí solo de traspasar el tópico, la repetición continua

de los manuales y profesores. El poeta, dominados los rudimentos del oficio, véase en Lorca o en Miguel Hernández, trasgrede la norma, para ser él mismo y no un poeta repetidor. Busca su propio camino e incluso puede hacer teoría o explicación de su tránsito (desde San Juan de la Cruz a Valèry). Así a Lorca se le debe considerar como un robador de la metáfora oculta que se encontraba en el limbo de lo inexplicable. Trasgrediendo la normativa del tópico ha robado la originalidad a los dioses o a sus representantes preceptivistas. (No se lo perdonarán. ¡Ay, García Lorca no fue profeta en su tierra! La genialidad se paga cara).

Cuando un poeta nuevo viene con un lenguaje propio no se le admite. Su poesía es considerada locura o irreverencia. ¿Qué ocurrió con la generación de 1927? ¿Por qué no se cebaron los críticos o los maestros de la generación anterior contra sus miembros? Porque no traían un vocabulario nuevo. Este había sido ya descubierto por el modernismo o las vanguardias. De los modernistas sí que se mofó «Clarín» y otros rentistas normativos de *Madrid cómico,* por ejemplo. Pero Juan Ramón, del que tanto se quejaron solapadamente algunos como Jorge Guillén, no fue nunca tan irónico, todo lo más, resentido, al ver que sus hijos estéticos, a quienes alumbró en *Indice* [1], le abandonaban. El mismo fue su padre y padrino, que no es poco en el laberinto, circo y coso literario. Lo nuevo en García Lorca —también podría extenderse a los otros poetas del grupo— es la metáfora, la nueva musicalidad del verso libre [2], los contenidos deshumanizados. Con frecuencia se olvida que los poetas de 1927 fueron aceptados y elogidos por Juan Ramón o Antonio Machado. Es un grupo privilegiado que apenas ha recibido críticas de maestros o discípulos.

La metáfora de García Lorca es altamente sugestiva. Atrae de inmediato la atención. Establece comparaciones extrañas, difíciles de explicar. Hasta que se descubre el duende, la puerta mágica que da acceso a su interior lógico, perfectamente explicable. La lógica de la poesía no obedece a las leyes de la razón. En términos lógicos la razón es siempre la razón. No tiene sentido la sinrazón, ni las razones. La metáfora es una solución lógica en los campos de la poesía, más abiertos. Y una metáfora es una solución, y puede ser a la vez varias. En Lorca descubrimos la metáfora de múltiples soluciones, servidas por la ambigüedad. En la lógica, la ambigüedad es falta de claridad; en poesía es polivalencia de luces, incluso en la misma oscuridad, donde los argumentos se contradicen en la antítesis. (Nada más disparatado o poético que sustituir algo por su opuesto). Cuando el poeta destruye el sentido

[1] *Véase la revista* Indice, *publicación estética, elitista, cuyo nacimiento se preveía para 1921 y que por diversas dificultades —retraso en el envío de originales, trastornos de imprenta, fallos en la administración— no salió hasta el mes de julio. En ella publican poemas los principales miembros del luego llamado grupo de 1927.*

En el número 2 de Indice *Federico García Lorca, publica varios poemas cortos entre ellos «Pórtico», «Acacia», «Limonar», donde se nota ya la voz del poeta inconfundible y una perfección formal que difícilmente alcanzan poetas más granados. Se advierte una sabia ingenuidad poética, que parece oriental, sin duda llegada al granadino a través de la vena árabe y el sabio vuelo de la metáfora dando a la palabra alcance. En el poema «Pórtico», «El agua/ toca su tambor/ de plata», descubrimos una imagen que se repetirá en otros poemas lorquianos.*

En el número 3 publica Lorca los breves y sorprendentes poemas «Suite de los espejos», en los que habría que investigar, más allá del símbolo, la obsesión que dominaba al poeta en aquellos días por los espejos. Son poemas breves, esenciales, tan caros a la poesía pura de Juan Ramón o de Jorge Guillén. Sus títulos: «Símbolo», «El gran espejo», «Rayas», «Replica», «Initium», «Aire». He aquí una declaración, todavía modernista. En el «Gran espejo» escribe: «Vivimos/ bajo el gran espejo./ El hombre es azul/ ¡Hosanna!». Y dos definiciones: «Rayas»: «Todo es abanico./ Hermano, abre los brazos, Dios es el punto». O «Aire»: «El aire/ preñado de arcos iris/ rompe sus espejos sobre la fronda».

[2] *Véase el excelente libro de Isabel Paraíso* El verso libre hispánico, *Gredos, Madrid, 1985. Es una monografía, donde se aunan tanto el saber lingüístico como la sensibilidad poética. Libro que se hacía necesario y que llana una laguna existente en los estudios de literatura española. Léase, principalmente, como clarificación del tema, la tercera parte, «El verso libre postmodernista», con especial atención al capítulo II, «Lorca, Alberti, Salinas y la versificación libre de base tradicional». En la parte dedicada a Federico García Lorca, estudia los principales esquemas métricos utilizados por el poeta, que partiendo de una base tradicional, entran dentro de una modalidad, atenuada, de versolibrismo.*

Para Isabel Paraíso «La imaginación desbordante y el amor a lo popular son los dos ejes de su creatividad» (p. 229).

común, la misma realidad convertida en tópico, alumbra una realidad nueva, una metáfora feliz. García Lorca, más allá del sentido racional, en el sentido de lo poético, descubre un universo cuando escribe: «Su luna de pergamino/ Preciosa tocando viene,/ por un anfibio sendero/ de cristales y laureles». Una metáfora coincidente se repite en el «Romance de la luna, luna», cuando escribe: «El jinete se acercaba/ tocando el tambor del llano». Las metáforas de García Lorca, estaban ahí, al alcance de la mano, con la misma simplicidad de las leyes fundamentales de la física, las cuales parecen tan sencillas, una vez que alguien ha tenido la genialidad de descubrirlas. (Así las imágenes de Lorca son tan sencillas como geniales. Por ello llegan al fondo del pueblo o interesan a las elucubraciones, de los críticos e intelectuales). Sus versos suenan bien. El pueblo que los recita o los canta, no sabría explicarlos, pero los comprende.

La genialidad, o la perfección, nadie sabe lo que es. Garcilaso edificó una breve e intensa obra poética sobre los tópicos trillados del renacimiento. Fue un diestro imitador de Petrarca que repetía los mismos códigos estéticos. Y sin embargo fue un poeta genial, con un *sentir* propio. Lo que explica que en poesía el *decir* es menos importante. No interesa tanto lo que se dice, sino cómo se dice. Los recursos que el poeta emplea para ser una voz personal y no repetida en la escuela del maestro o en sus epígonos. Estos recursos pueden estudiarse en los elementos conformadores del verso, en la distribución de las estrofas, en la originalidad de los poemas. La medida, ritmo y rima, o el ritmo interior del verso libre, el estudio de las aliteraciones, o del «color de las vocales» etc., contribuirán a explicar la música del poema. Los recursos métricos, pese a los inventos de algunos grandes poetas como Rubén Darío, son herencias literarias que el poeta toma y aprende. La mayor originalidad reside en el uso de las imágenes, en los sistemas de comparación y metáforas que el poeta emplea para expresar «su mundo», por medio de palabras que están ahí, en el diccionario o en la calle. Son también escasísimos los poetas que crean «su» vocabulario, sirviéndose de neologismos o cultismos. Este fenómeno se da en las revoluciones poéticas segundas, que ya no pueden innovar en lo fundamental —métrica e imágenes— e intentan la creación del vocabulario, sea el barroco de Góngora respecto al renacimiento de Garcilaso, o el furor mecanicista de las vanguardias respecto al modernismo.

García Lorca hasta que alcanza la voz poética —es decir, cuando es él mismo— es un aprendiz del modernismo, de Rubén Darío y de Juan Ramón, como todos los poetas de 1927. A la crisis —que no muerte— del modernismo suceden las vanguardias de entreguerras. Si el modernismo fue una primera revolución en la métrica, en la adjetivación y en las imágenes, el vanguardismo lo fue en segundo término, del vocabulario maquinista, y de las metáforas «barrocas» que rizaban el rizo. El vanguardismo, ingenio juvenil, se desharía pronto en pompas de jabón. Sus realizaciones más sobresalientes serán el ultraísmo y el creacionismo, representados por Huidobro, Gerardo Diego y Larrea. Los vanguardistas fueron alocados, intuitivos. Encontraron filones de imágenes nuevas, que no supieron pulir, ni dar forma. Con ellas elaboraron metáforas aventuradas, de extremado gusto estético, cercanas al disparate o la greguería, para las cuales el lector aún no estaba preparado.

Federico García Lorca se aprovechó de la primera revolución poética del modernismo y de la segunda, del vanguardismo [3]. De la primera aprendió la musicalidad del poema —tan diestra en Rubén Darío o Juan Ramón—; la adjetivación, sobre todo de los colores que en él sería el verde, más ambiguo y polivalente, sustituto del azul modernista; las imágenes

[3] *Sobre las vanguardias, todavía es útil la obra clásica de Guillermo de Torre:* Historia de las literaturas de vanguardia, *Guadarrama, Madrid, 1971. Véase también: Anthony Leo Geist:* La poética de la generación del 27 y las revistas literarias —de la vanguardia al compromiso— 1918-1936, *Guadarrama/ Punto Omega, Editorial Labor, Barcelona, 1980.*

primeras. De la vanguardia tomará las imágenes segundas, múltiples, que trabajaría con sentido de orfebre. Su vocabulario no será nuevo, no lo necesita. Su revolución consistirá en la asociación genial de imágenes dispersas, en figuras traídas al espejo que no dan la imagen de tales figuras, sino la prolongación más allá del espejo transparente de nuevas realidades. Estas metáforas complejas, ambiguas, crean un espacio surrealista, el misterio inexplicable. Se sirve de un vocabulario elemental, no inventado, sino transmutado por la repetición, por el gusto electivo de las palabras sacralizadas en simbología y mito.

Es un poeta visionario porque ve más allá de la realidad, más allá del espejo. Ve la figura y la contrafigura, la vida y su prolongación en la muerte. Por eso no es un poeta claro, de primer plano, cuya obra se refleja en el espejo. Es un poeta ambiguo, que trae el misterio de más allá de la imagen real y normal. Aquellos escritores que se quedan en el primer plano son reporteros de la obviedad. Por eso no puede haber poesía, ni literatura, en la descripción de la realidad tal como la da un espejo plano o una fotografía. La verdadera poesía comienza más allá del espejo, en la «poiesis» indagadora de la *otra* realidad, la inventada por el poeta, por medio de la imagen, la metáfora, la simbología, la alegoría y la utopía.

El desajuste entre realidad y fantasía, el ver lo que otros no ven, esa segunda perspectiva más allá del espejo, hace que el poeta Federico García Lorca sea un hombre trágico. Esta doble dimensión se manifiesta en su obra lírico-dramático, unidas de por vida y de por muerte. Su poesía es dramática, llámese *Poema del cante jondo, Romancero gitano* o *Poeta en Nueva York,* y su teatro es poético, sea *Mariana Pineda, Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba.* Su intuición poética del mito renacentista barroco-modernista de la rosa: Veía simultáneamente, en doble imagen, la hermosura y la muerte de la rosa, la vida total. Esa doble dimensión se repetía, al decir de sus biógrafos y amigos [4], en la presencia de un hombre vital, feliz, sonriente, que sin embargo escondía, más allá del alma, el sentido trágico de la vida. La comedia junto a sus amigos, tocando el piano, tenía su correspondencia en la tragedia íntima. Es destino de los hombres visionarios ser tenidos por raros o por locos en vida, y luego ser elevados a genios. Sean Poe, Baudelaire, Verlaine o Wilde.

¿Por qué sólo tras su muerte se ha indagado en el carácter trágico de Lorca? En vida, derrochaba entrega y simpatía. Y sin embargo, cantaba y explicaba la pena, el sentido trágico del andaluz, expresado en su cante jondo, que es alegría y sollozo: «Empieza el llanto/ de la guitarra. Se rompen las copas/ de la madrugada/ Empieza el llanto/ de la guitarra/ Es inútil callarla. Es imposible callarla/ callarla». La música de la guitarra se dramatiza en cante jondo. La guitarra, femenina, se ahoga en el pozo de sus lágrimas.

El modernismo elevó a color símbolo el azul, como esencia estética. El azul representaba la belleza ideal, inaprensible. El azul es un color femenino, remite al cielo y al mar como sustancias o eternidades. La teoría del color atrajo el interés de los modernistas. Emilio Sala inició en el primer número de la revista *Helios* [5] una serie de ensayos que aparecerán en diferentes números sobre «Los orígenes del color». Sala desarrolla una interesante tesis, científica y artística sobre el color, que de algún modo podía servir de teoría lírico-pictórica para los escritores modernistas. Sería interesante un estudio serio sobre la adjetivación modernistas, su génesis, originalidad y tópicos, su estética tan impresionante, relacionada con las artes plásticas. Emilio Sala escribe: «Tres colores únicos, son el génesis de las coloraciones que pueblan el mundo: azul, amarillo y carmín». Y el azul era el color del modernismo.

En García Lorca predominan el negro, el rojo y el verde. El negro como expresión y sím-

[4] *Son numerosas y conocidas las semblanzas de García Lorca por aquellos que le conocieron. A ellas se unen las biografías, clasificadoras unas; otras, más o menos oportunistas.*

[5] *Número 1 de* Helios, *Madrid, abril de 1903.*

bolo de la pena, del pozo oscuro, de la noche, de la soledad y la muerte: «Y esos ángeles negros volaban/ por el aire del poniente./ Angeles de largas trenzas/ y corazones de aceite». El negro y su encarnación en las sombras, en la noche: «Se ven desde las barandas,/ por el monte, monte, monte,/ nubes y sombras de mulas/ cargados de girasoles/ Sus ojos en las umbrías/ se empañan de inmensa noche». El rojo es en Lorca, el carmesí, la sangre: «Bañó con sangre enemiga/ su corbata carmesí/ pero eran cuatro puñales/ y tuvo que sucumbir». El rojo es para el poeta un color varonil, sangriento y trágico. O «Alrededor de Thamar/ gritan vírgenes gitanas/ y otras recogen las gotas/ de su flor martirizada». El verde en Lorca no es claro, primaveral, esperanzador. Es un verde oscuro, de niebla, representación del suicidio o de la muerte misteriosa: «Verde carne, pelo verde». He aquí el verso resumen, el universo de «Romance sonámbulo». Sueño y muerte, suicidio en el fondo del agua. Verde es un color ambiguo. Puede representar el amor, la primavera. A ese momento mágico de mayo que ya el romancero supo expresar con inigualable sencillez y hondura: «Cuando los trigos encañan». El verde juvenil de la gitana y el mozo se transfigura en el verde niebla de la muerte. Es como el verde ahogado, suicida, de los árboles en el río, del rostro sobre el aljibe. También el verde oscuro, de bronce o de plata para describir el color de los gitanos. «Por el olivar venían,/ bronce y sueño, los gitanos» o «Moreno de verde luna».

Los colores son encarnaciones de las obsesiones, su representación. El estudio de la adjetivación es fundamental para conocer el sentir del poeta. Y sobre todo el empleo reiterativo de adjetivos, que en Lorca son el negro, el rojo, el verde y que nos muestran la pintura íntima de su poesía, lírica y dramática. (Pues si el verde es un color lírico, que en Lorca se desvanece en el verde-oscuro o niebla de la muerte, el rojo y el negro son colores dramáticos, simbología de la sangre y de la muerte, de las corridas de toros, de las procesiones, del cante jondo).

Los adjetivos de *Romancero gitano* muestran una tensión dramática, entre vida (juventud) y muerte cierta. Para expresar esta tensión acude García Lorca a una adjetivación dinámica (rojo-negro), a la ambigüedad entregada al fin a la muerte del verde. También lo dice con el atrevimiento de las metáforas, que expresan unas imágenes dinámicas y no estéticas. No es de extrañar el camino futuro de García Lorca como autor dramático. Pedro Salinas escribió un interesante artículo «Dramatismo y teatro de Federico García Lorca», donde ilumina el tema. Dice: «Desde sus primeros libros de poesía, particularmente en el *Primer romancero gitano*, 1928, y el *Poema del cante jondo*, 1931, se sentía tras las formas líricas una violenta palpitación dramática y ninguno puede ostentar con los mismo títulos que Lorca el mérito de haber organizado en visiones poéticas integradoras y en niveles de superior categoría lírica ese constante dramatismo popular andaluz»[6].

Mediante los colores rojo (sangre, vida), negro (muerte), verde (ambigüedad) de la vida hacia la muerte, el poeta resume el sino fatal del hombre, que le nacen y le mueren. Le nacen, porque él no tomó parte en la elección, nunca dijo quiero nacer-vivir-morir. Cuando le quitaron la venda de los ojos, cuando llegó al uso de la razón, se encontró de actor en la tragedia humana. Un actor al que no le es permitido hacer mutis, para no quedar mal. Y le mueren. Si le nacen, lo más lógico es que le dejasen vivir. Pues no. Ahí están las leyes, las normas, las prohibicones, las sentencias, las penas. Los sentimientos y las pasiones son reducidos a la esfera de lo personal-familiar, a lo íntimo. Los lugares comunes o las costumbres de grupos o gremios se convierten en leyes que llegan a todos. Una clase dominante impone su yugo y su yerro al pueblo. Los poetas aparecen como profetas o liberadores de

[6] *Pedro Salinas: «Dramatismo y teatro de Federico García Lorca en "Literatura española del siglo XX"», Madrid, 1970, pp. 191-197.*

lo prohibido, marginado, perseguido. Así habrá que entender el hondo patetismo de Lorca, su disidencia poética contra la realidad establecida. Una poesía que expresa el llanto-cante de un pueblo.

2. Teoría de la pena andaluza o lorquiana

Luis Rosales publicó en el número 14 de *Cruz y Raya,* un ensayo «La Andalucía del llanto» (Al margen del *Romancero gitano)* [7] que es un estudio fundamental para comprender el sentir andaluz, en general, y el célebre libro de García Lorca, en particular. Explica Rosales: «El andaluz es siempre anterior a sí mismo. Se invierten en él, con absoluta integridad los términos del nacimiento y de la muerte, porque antes de nacer existió por la pena y toda su vida, o mejor dicho, su desenvolvimiento vital es irse replegando sobre sí mismo para incorporarse a la tierra». Una explicación telúrica de la identidad andaluza, trágica, de unión-destrucción entre vida y muerte. La pena del andaluz lleva una antigua alegría, mítica, de paraísos perdidos, congelada dentro del alma. No la entenderá quien no lo sea o se identifique con él. García Lorca es la voz elegíaca de un pueblo que ha perdido su tierra y su cielo, que los sueña y los canta para atraerlos a las manos que fueron sus dueñas, para poseerlos. Dice Rosales: «El cielo y la tierra son los eternos modos de permanecer y al mismo tiempo las imposibilidades que el andaluz —tierra y cielo— tiene para ello». El poeta Lorca se transfigura en profeta, brujo, que con la palabra, invocación sagrada, intenta atraer, rescatar por la poesía, las entidades perdidas: «Sino que limpios y duros/ escuderos desvelados,/ mis ojos miran un norte/ de metales y peñascos/ donde mi cuerpo sin venas/ consulta naipes helados». El poeta-profeta es un guía, pero también una víctima, testimoniados en la historia de los profetas y en el mismo destino trágico de Federico, sacrificado por su pueblo y en su pueblo.

Veamos otras calas en el mencionado estudio de Luis Rosales: «La figuración es la imaginación andaluza creadora. El estilo de su realidad por la distancia, el paralelo negativo de su falta de actividad». El andaluz es un contemplativo, un místico y no puede entendérsele desde la simplicidad reduccionista, activa, del hombre del norte. Imaginar es también una forma de actividad, es crear. Andalucía es tierra y cielo de pintores y poetas. El andaluz emplea su lenguaje con una función representadora. Se comunica, pero más allá, quiere expresarse. Es un poeta, festivo o trágico. ¿Por qué pasa de la alegría a la pena? ¿Por qué de pronto se ahoga en la soledad?. Rosales lo explica así: «El andaluz lleva consigo el mundo en soledad por su falta de sentido del tiempo, mejor dicho, por su inmersión en la soledad, es decir, al revés del tiempo». Esta soledad es total, pesimista, desesperada. Rosales la define así: «Soledad sin descanso, desasosiego sin luz de este tipo de soledad. Soledad desolada». El canto desgarrado de lo andaluz, ese canto hondo del mismo Lorca, expresa más allá de la muerte del alma, su momificación, es decir, la pena presente, consumada, pero no consumida. Esa desolación que Lorca expresaba con el símbolo y la ambigüedad: «Soledad de mis pensares,/ caballo que se desboca,/ al fin encuentra la mar/ y se lo tragan las olas./ No me recuerdes el mar,/ que la pena negra brota/ en las tierras de aceituna/ bajo el rumor de las olas». La pena de Soledad Montoya es la misma pena de Andalucía. La pena no es la angustia existencial. La angustia nace de raíz intelectual, más filosófica, más artificiosa, indagada por Kierkegaard, puesto de moda, como postura antes que como sentido, por Sartre, Camus o Heidegger. La pena es irracional, no es un postura de la existencia, sino un sentido, en honda profundidad, de la vida. Como del pozo hondo y prolongado, cilindro

[7] *Número 14 de* Cruz y Raya, *Madrid, mayo de 1934, página 41.*

de paredes lisas, no se puede salir de ella. Se está en la pena, y el andaluz apura la alegría momentánea de la fiesta con las palmas y el taconeo, como queriendo espantar al hado oscuro que le habita. Desde este sentido lúdico y trágico, se pueden comprender las corridas de toros, el cante jondo, las procesiones y las juergas, huelgas del penar diario. García Lorca escribe y resume: «Tierra/ vieja/ del candil/ y la pena/ Tierra/ de las hondas cisternas./ Tierra/ de la muerte sin ojos/ y las flechas».

Siendo Andalucía la tierra y el pueblo de la pena, ¿cómo entender su alegría? ¿Son experiencias opuestas? Escribe Rosales: «Alegría y pena no son contradictorias; antes por el contrario, la alegría, es su última razón de ser, se encuentra al borde de la pena». ¿Cómo explicar esta aparente contradicción, que no lo es? La pena como la alegría son estados de ingenuidad. En la pena, la alegría, se ha perdido por fatalidad, no por pecado. La angustia, experiencia no ingenua, sino intelectualmente vivida, sí que es la ausencia de la alegría, su oposición. García Lorca expresa el sentimiento hondo de un pueblo primitivo, arcaico, visceral, del que canta y explica sus mitos y del cual, los extraños sólo ven lo exterior, el colorido y el tópico de castañuelas, peinetas, tacones y bailes.

3. Inocencia y mito

El andaluz no tiene angustia sino pena. La angustia es una desazón de la inteligencia. La pena nace de un sentimiento visceral y desgarrado. La melancolía brumosa, etérea, del sentimiento. La pena nace en el animal de fondo[8].

El andaluz siente que es arrojado del paraíso —real o soñado— sin razón. Su pérdida —histórica, mítica o absurda— carece de culpabilidad. No purga el pecado, no siente la angustia. Sencillamente llora la pérdida irreparable que tampoco piensa cambiar con sus actos. Hay en él una filosofía vital del sufrimiento aceptado, una ética sofista. El sufrimiento es en el andaluz sentido, pero también ceremonia, representación, procesión y tragedia. Ello no significa falta de autenticidad, sino explicación. Siente la necesidad de explicar su pena honda, con él, el baile, los toros, o la saeta; desalojarla, compartirla, pero siempre se queda dentro, ahogada en su *pena río*. (Estúdiese esa extraña sensación de que su risa, en el interior, es llanto).

No estoy de acuerdo con Kierkegaard cuando dice que la inocencia «engendra angustia». «Este es el profundo misterio de la inocencia que es al mismo tiempo angustia»[9] pues la angustia supone reflexión, inteligencia, desesperamientos. Si es inocente no es culpable, no tiene que purgar un pecado que no ha cometido. Sin embargo, absurdamente, la culpa cae sobre él. El hombre primario, instintivo, sufre y pena. El cultivado razona; el pasivo desespera, el activo se rebela. Más adelante define Kierkegaard: «La angustia es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad. Por eso no se encuentra ninguna angustia en lo animal; justamente porque éste, en su naturalidad, no está determinado por espíritu». Olvida el maestro de Copenhague, que no por fuerza todo hombre es un intelectual, que la vida es más profunda que la inteligencia o los excesos de la razón. Esta se entiende, pero la vida es una incógnita. Un hombre si no es también un «animal», es decir, un ser vivo con alma, no es nada. Decir que el hombre es un animal racional no deja de ser además de una definición insuficiente, una redundancia.

El andaluz es temperamental, intuitivo, que bebe en las raíces primarias. La llamada edu-

[8] *Uniendo intuición y saber poético, Juan Ramón tituló uno de sus libros más acertados* Animal de fondo.

[9] *Sören Kierkegaard:* El concepto de la angustia.

cación o formación es una superestructura que precisan los pueblos no sensitivos, que aprenden en la escuela lo que otros llevan en la sangre y comunican en los primeros balbuceos que son música, tragedia, oración, expresados en baile o en canto. Andalucía, y Lorca lo entendía así, ofrece una riquísima cultura milenaria que subyace a flor de piel. Basta que el poeta —García Lorca o el músico Falla o el pintor Picasso— sepan expresar, descubrir las diversas manifestaciones del arte, alma auténtica de Andalucía.

A la sencillez primaria —la sabiduría verdadera que se cultiva desde el principio, generación tras generación— se la llama superficialidad. Pero Lorca extraía sus metáforas más asombrosas de esa ingenuidad primera que está en el origen del común entendimiento del poeta, el niño y el loco. Ingenuidad de la que sólo ven el forro, porque lo inefable se les escapa, los culturalistas y los intelectuales. En Lorca hay una ingenuidad inocente en la comunión de niño-poeta, y una ingenuidad trágica en el conflicto poeta-hombre. A veces vivía en el cielo o en el limbo. A veces en el infierno. Tan interesante es el poeta angélico como el maldito. En los escritores más intensos conviven ambas direcciones. Ya en San Agustín o en Santa Teresa, en Pascal, en Unamuno o Camus. Hasta en poetas tan «angélicos» como Rilke, Valèry o Juan Ramón. El mismo San Juan de la Cruz tenía su «noche oscura».

El tema de la inocencia y del angelismo atrajo la atención de los poetas de 1927 [10]. En Lorca existen los arcángeles: un San Miguel, figurado en lo real y transfigurado en lo poético, desrealizado por la ironía, desmitificado de su realidad de ermita y romería. Es un poema bufo, chacotillero: «San Miguel se estaba quieto/ en la alcoba de su torre/ con las enaguas cuajadas/ de espejitos y entredoses». A San Rafael, el arcángel de Córdoba, le trata con más respeto, con menos familiaridad o guasa: «El arcángel aljamiado/ de lentejuelas oscuras,/ en el mitin de las hondas/ buscaba rumor y cuna». San Gabriel, arcángel de Sevilla, es el preferido de Lorca, sobre el que más amor pone al describirlo: «Un bello niño de junco/ anchos hombros, fino talle,/ piel de nocturna manzana,/ boca triste y ojos grandes». Un niño juncal, torero, con el talle de la gracia, tan parecido a Antoñito Camborio o Ignacio Sánchez Mejías... Es curioso observar cómo Lorca desfigura el poder del temible arcángel San Miguel, ángel de la guerra en los cielos, vencedor de Luzbel. La imagen de San Miguel victorioso es frecuente en los pueblos y en las iglesias. Bajo su pie tiene acoquinado a un horrendo Lucifer, con careta de carnaval, enormes orejas, cuernos y rabo. San Miguel aparece demasiado bello, dominador, con la espada desenvainada. En el Albaicín granadino había una ermita dedicada a San Miguel. La representación del bien, altivo, y del mal tan terrible como cómico, atraería la atención del niño García Lorca, como la de todos los niños que han visto una figuración tan barroca. Claude Couffon en su interesante libro: *Granada y García Lorca* [11] descubre así al santo que despertó la vena, lírica y humorística de García Lorca: «El santo, con la cabeza adornada de gigantescas plumas, lleva bajo su túnica azul cielo un curioso faldón de encaje, que seguramente encendió en Lorca la chispa poética». San Rafael encarna el misterio, el enigma en la Córdoba lorquiana, romana y árabe, de estatuas, mármoles y juncos, de río y puente, de rumores, peces y luna, lejana y sola. Un arcángel, marino, pescador, viajero. A San Gabriel, el enunciador de la buena nueva lo ve García Lorca como un ángel joven, bello, torero, gitano. Acude a la confianza del diminutivo: «¡Gabrielillo de mi vida!/ para sentarte yo sueño/ un sillón de clavelinas». Esta angeología lorquiana, con burlas o simpatías, no es teológica por supuesto, ni siquiera religiosa. Es poética.

[10] Sobre los ángeles, *tituló a unos de sus libros más famosos Rafael Alberti y Gerardo Diego llamó al más pleno de los suyos* Angeles de Compostela.

[11] *Claude Couffon:* Granada y García Lorca *(traducción de Bernardo Kordon), Losada, Buenos Aires, 1967.*

En la obra de García Lorca hay un ángel interior, más profundo que los arcángeles-estatuas o figuraciones. Es el duende, la gracia que se cruza con el hado, el sentir poético, alegre, que de pronto estalla en llanto trágico. Es un ángel inocente, juncal, bello, que sin embargo, fatalmente, muere. Es como si la suerte tuviese celos de Juan Antonio el de Montilla, de Soledad Montoya, de Antoñito el Camborio o de Ignacio Sánchez Mejías. Son muy profundas las frases «tiene ángel», «tiene duende». El ángel o el duende están más allá del arte o de la técnica. Es la perfección de la naturalidad en el misterio. El que tiene ángel encela al hado, y éste irremediablemente se venga. Tienen buena estrella los que no compiten con ella, es decir, los mediocres. Son los que, aparentemente triunfan porque el destino no los tiene en cuenta, los desprecia.

El ángel lorquiano tiene la imperfección y la grandeza de un niño. No se rebela porque no conoce la maldad. Es inocente. Es desterrado del paraíso, de la vida o de la gloria, sin razones. Siente pena, la soledad del niño abandonado.

A García Lorca le interesa la religión como rito antes que como creencia. Lo mítico, lo ancestral, se antepone a la fe. Para él, como poeta, es más importante la belleza que la verdad. Sus ángeles son símbolos de la estética antes que la verdad. Sus ángeles son símbolos de la estética antes que razones de teología. Lo mítico es ambiguo, misteriosos, suplantador de la realidad. Así un ángel es y no es un ángel. Lo denotativo es difuminado por lo connotativo. Es más importante lo que se sugiere que lo que se dice. La multiplicidad de lectura es parte del juego poético, su riqueza polivalente. Lorca recrea la metáfora feliz, con otras imágenes que se proyectan en la ambigüedad. El resultado es una poética abierta, ya clásica y siempre renovada, pues sus posibles interpretaciones todavía no están cerradas. José Angel Valente en un corto y penetrante artículo [12] escribe: «De ahí que la poesía de Lorca, tan popular en parte, sea a la vez tan secreta y siendo tan nacional —si en realidad lo es tanto como se ha afirmado— sea al mismo tiempo tan universal, no por la fronda sino por la raíz oculta». Aquellos que sólo ven en Lorca un poeta popular es que no lo han leído o no lo entienden. Lo más atrayente de su poesía es esa música y visión de imágenes no concretas, la ceremonia del hechizo, la atracción misteriosa, hermética, religiosa. Un ángel, que a pesar de que la poesía es intraducible, se transmite a otras lenguas. No deja de ser curioso el interés creciente por García Lorca en todo el mundo. Valente indaga los múltiples significados que hay en un poema tan breve como la segunda «Canción del jinete»: «Córdoba/ lejana y sola». Un sustantivo y dos adjetivos para señalar una realidad que está allí, difuminada, perdida, a la que nunca se llegará. Es un cuadro metafísico, donde el espacio, Córdoba, se des-realiza en el tiempo, el tiempo íntimo y mortal del jinete, que es el que cuenta: «Jaca negra, luna grande,/ y aceitunas en mi alforja./ Aunque sepa los caminos/ yo nunca llegaré a Córdoba». Valente investiga las fuentes posibles de este poema señalando que los elementos de la canción de Lorca son los mismos que Durero asocia al caballero sólo en el conocido grabado del pintor. «El caballero, la muerte y el diablo». También encuentra relaciones míticas. Córdoba sería el mismo lugar axial del Rey del Otro Mundo, del Rey-Pescador y del Grial. Explica Valente: «Lorca sintió pronto el contagio de ese fondo mítico al que hay que vincular también la obsesión con que persiguió poéticamente el tema de la Eucaristía». En Lorca la religión era rito, misterio iniciático.

¿De dónde le venía a Lorca la cultura iniciática, esa sabiduría, primaria y compleja que subyace en su poesía? De sus lecturas y de sus intuiciones. También de su comunión con el arte total en sus diversas manifestaciones, música, poesía, cine, pintura, teatro, en aquel centro singular de experiencia artística que fue la Residencia de Estudiantes. Si un nombre

[12] *José Angel Valente,* Las palabras de la tribu, *Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 117-126.*

lleva genéticamente en sí el pasado de la especie, un gran poeta tiene, por inspiración, la sabiduría antigua, telúrica, profética.

4. El sueño y la muerte

La pena es una nostalgia de la vida. El andaluz, y Lorca es su poeta, intuye la muerte. Sabe del sentimiento apenado de su existencia. *Dolor del Sur* ha titulado uno de sus libros un poeta andaluz actual [13]. Así la muerte es una esfinge a la cual se teme y una musa a quien se ama. La muerte con su misterio, verde oscuro cabalga por la poesía lorquiana. Mircea Eliade en su clásico libro *Mito y realidad* observa: «En la mitología griega, Sueño y Muerte, Hypnos y Thanatos, son dos hermanos gemelos. Recordemos que también para los judíos, al menos a partir de los tiempos posteriores al exilio, la muerte era comparable al sueño» [14]. El sueño y la muerte se cruzan en poemas como «Romance sonámbulo» o en la «Canción del jinete». El viaje sonámbulo que no lleva a ninguna parte porque siempre se llega tarde impregna su poesía de un sentido metafístico, de cuadro surrealista, donde el espacio y el tiempo son indefinidos, perspectivas indeterminadas, que no obstante conducen al fin o al vacío.

Al andaluz enraizado en los mitos anteriores a la religión cristiana no le importa ganar su alma, sino perder su vida, ésta, que es la que tiene. Teme a la muerte más que nadie y sin embargo regala su vida en el toreo como un acto sagrado y teatral. Se enfrenta con la muerte, juega con ella para no temerla, en el arte de birlibirloque [15].

La muerte convierte la poesía lírica de García Lorca en trágica, pues es ella quien aciagamente estrangula la esperanza y rompe la felicidad adánica, inocente. Sobre la alegría posible, blanca, se yergue la oscura sombra de la fatalidad.

En andaluz —y por extensión el español— no ama la muerte como a veces se quiere hacer creer en gesto histriónico que en el fondo es cobardía. La teme. Es una musa peligrosa, una dama voluble. Trata de adularla, de espantarla de su interioridad. Le dedica fiestas, para alejarla de su temor. Así se explican, como ejemplo, la Semana Santa y la Feria de Abril en Sevilla, el Viernes Santo y los toros. La muerte es un suceso personal, solitario, agónico. Si se la convierte en fiesta pierde su carácter trágico. (El torero que muere en la plaza, no muere a solas, se olvida de sí, es un actor que ya sólo vive en los aplausos) [16].

La angustia teme a la muerte, pero se rebela contra ella. La no aceptación engendra angustia. Sin embargo la pena acepta la muerte, la considera inevitable, en un gesto de sabiduría ancestral. Razonar la muerte carece de sentido puesto que es absurda. No hay otro camino que aceptarla o representarla para espantarla. La pena nace porque la vida, posible, idílica, es una pérdida de la misma vida. Se vive penando porque ya se está muriendo.

[13] *Manuel Ríos Ruiz* Dolor del Sur *(Premio Bécquer), colección Arbolé, Madrid 1969. Obsérvese que esta denominación es anterior a la moda actual elevada casi a categoría por el cine y otras mixtificaciones.*

[14] *Mircea Eliade:* Aspects du Mythe *Editions Gallimard, París 1963, traducción de Luis Gil, Guadarrama, Madrid, 1968, 4ª edición. Editorial Labor, Barcelona, 1981.*

[15] *José Bergamín:* Mangas y capirotes, *publicado en Madrid, 1933. Véase en edición más cercana. Ediciones del Centro, Madrid, 1974. En el ensayo «La pura verdad por el arte de vestir al muñeco»: El arte poético de toda la summa teológica es una arte de vestir al muñeco, un arte de birlibirloque del pensar vivo: arte de burlar y birlar al pensamiento».*

[16] *Véase Pedro Salinas: «García Lorca y la cultura de la muerte», en* Ensayos de literatura hispánica, *Aguilar, Madrid. 1971.*

Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*[17] escribe: «Hay personas, en efecto, que parecen no pensar más que con el cerebro, o con cualquier otro órgano que sea el específico para pensar; mientras otras piensan con todo el cuerpo y toda el alma, con sangre, con el tuétano de los huesos, con el corazón, con los pulmones, con el vientre, con la vida». Pues bien el poeta piensa con el corazón, siente con la cabeza. En este desajuste estriba su originalidad. Su pensamiento es imaginista, suplantador. Sustituye los argumentos por las metáforas. El sentimiento trágico de la vida es, después de todo, una experiencia intelectual. Tiene angustia quien reflexiona. En Andalucía habría que hablar del sentido apenado de la vida. El sentido es anterior al sentimiento, más visceral. El sentimiento se adquiere, el sentido se tiene o no.

Unamuno escribió *Del sentimiento trágico de la vida* más desde una experiencia más vital que filosófica. Pero la tragedia sólo puede entenderse en una expresión arcaica, mítica. La modernidad engendra el drama. La tragedia es fatalista y los dioses mueven los hilos sobre la ingenuidad del pueblo. Es irracional. El drama expresa la frustración de la sociedad organizada. Es más racional. De la tragedia no se puede escapar. El drama puede modificarse, reescribirse. ¿Tal vez Unamuno quiso decir sentimiento dramático de la vida? La modernidad o el renacimiento se caracterizan porque el hombre asume su destino. Frente a la sumisión a los dioses paganos o al Dios cristiano elige su libertad. Ya no es un condenado al destino o a la fatalidad, ya no es un ser trágico como Edipo o Antígona. Se convierte en un ser dramático, problemático, que-se-sabe-a-sí-mismo-introspectivo, que alcanzará los límites del pozo de la nada desde Galileo, Kant, Hegel, Marx, Freud, Sartre, Heidegger. El pensamiento intelectual descubre lo que los poetas escondían con sus mitos. Tal visión era necesaria y a la vez estremecedora. En la tragedia tras la fatalidad podía aparecer la esperanza como en el sentimiento trágico de lo andaluz, tras la pena aparece la alegría. En el drama, la desgracia es asumida por la libertad. No hay otra esperanza, ni otra perspectiva que la asumida en libertad. No se pueden achacar las culpas de los males a los dioses, ni siquiera a Dios. La razón, la dialéctica, el marxismo y el psicoanálisis, el existencialismo, redujeron al hombre a sus propias limitaciones, al sentimiento racional marxista, angustiado de la vida, al sentimiento anonadado de la existencia.

Sin embargo los grandes poetas, los creadores, y Unamuno lo era antes que filósofo, continuaron expresando el sentido trágico de la vida, entre el anacronismo ideológico y la esperanza transformadora. Su irracionalismo mítico pone los límites necesarios a los desmanes de la razón. No es casual que Federico García Lorca, pese a la distancia que nos separa de Esquilo o Sófocles pueda ser considerado un poeta trágico (sus poemas son trágicos y sus tragedias líricas). En su conferencia «Teoría y juego del duende» habla Lorca del espíritu oculto de la dolorida España. El poeta presiente la infra o super-realidad, esos mundos abismales entre cuyos precipicios el hombre, el español, traza su existencia.

Poema del cante jondo o *Romancero gitano* son libros de poetas anónimos, populares, un canto popular. García Lorca escucha y siente esa poesía. La reescribe y como Lope, Quevedo y Góngora refunde el romancero antiguo en una nueva creación culta. También el cancionero popular o cante andaluz es aprendido y reelaborado. En la poesía lorquiana el estribillo es el coro subyacente en su poesía lírica-trágica que repite el tema esencial, que lo reza. Su poesía es intensa, breve y el estribillo reduce aún más el círculo. El poeta expresa su dolorido sentir en imágenes múltiples, metáforas fulgurantes. Son luces sueltas que el coro o el estribillo aprehende y las retrotrae a la realidad trágica del poema. Así se unen el lirismo

[17] *Miguel de Unamuno:* El sentimiento trágico de la vida, *en el capítulo I que titula significativamente «El hombre de carne y hueso».*

del poeta y la tragedia del coro en el breve espacio-tiempo del poema: «Cuando yo me muera,/ enterradme con mi guitarra/ bajo la arena». El verso «cuando yo me muera» se repite cuatro veces en un poema de diez versos y lo cierra en solitario. En *Poema del cante jondo* los poemas son muy breves y se reducen aún mucho más en su contenido, por el uso sistemático del estribillo. En estos poemas lo esencial es música íntima, sugerida por el estribillo, que es el verdadero fondo del poema; la música se transforma en sugerencia y misterio. Véase la repetición musical en el poema «Crótalo»: «Crótalo/ crótalo/ crótalo/ Escarabajo sonoro». En un poema de catorce versos cortos, seis lo forman la palabra crótalo y dos escarabajo sonoro, estribillo grillador. Con frecuencia el estribillo inicial, sugeridor, misterioso, que no se entiende su sentido metafórico, se cierra con el mismo estribillo que no explica nada, que sugiere la misma ambigüedad: «Sobre el cielo negro,/ culebrillas amarillas» o «Cirio, candil,/ farol y luciérnaga». O esa obra maestra, tan sugeridora de misterio y muerte, resumida en el color verde: «Verde que te quiero verde./ Verde viento, Verdes ramas. El barco sobre la mar/ y el caballo en la montaña». El estribillo es un recurso fundamental de la poesía y de la música popular. La repetición sacraliza, detiene y centra el tema. Podrán escaparse otros elementos de la canción o del poema, pero el estribillo no.

La poesía de García Lorca nace del sentido hondo y no del sentimiento. Toca las fibras íntimas que subyacen en el ser humano. Es lo que no le perdonan sus enemigos estéticos: haber alcanzado la música de las cuerdas primarias donde se escucha el canto universal de un pueblo mítico que por extensión es toda la humanidad. La pena es como el llanto y cante del hombre y pueblo que lucha inútilmente contra su destino amargo. La existencia es entendida así como un exilio del reino primero, del paraíso, causa del viaje hacia ninguna parte, pues una vez desalojado de su tierra perdida se la sueña para atraerla mágicamente, para hacerla real. Andalucía del llanto. Del exilio adánico también. De la tierra desposeída, añorada. Para Kierkegaard la angustia es una consecuencia del pecado original. Por el pecado se perdió la inocencia o el paraíso. Pero la pena andaluza carece de culpabilidad, es anterior al sentimiento cristiano existencial. Su pena es pérdida. Se la arrebata a la tierra, la dicha, inexplicablemente, sin saber por qué. También decía Kierkegaard que «Inocencia es ignorancia». El que sabe ya no es inocente. Escarmienta en su propia experiencia. Su resentimiento le venga de los padecimientos estúpidos. Se sufre por algo o por culpa de alguien.

En la poesía de Lorca, sus protagonistas dramáticos la Petenera, el Amargo, Juan Antonio el de Montilla, o el Jinete sin nombre, no saben de la muerte, pero la sienten, la intuyen y la aceptan como una fatalidad casi animal. Tanto en el *Poema del cante jondo* como en *Romancero gitano* el lirismo del poeta se diversifica en el sentir dramático de unos personajes que son a la vez actores y coro de la tragedia total. El futuro autor trágico ya germinaba en estos libros de lírica abierta.

La pena no es una enfermedad. Es un sentir incurable. Se nace y se muere con ella. El artista andaluz crea desde la pena, sabe de ella y vuelve a ella. Le duele, pero la necesita para ser él mismo. Sin embargo le angustia, el mal de la conciencia, sí es una enfermedad. Escribía Unamuno: «El hombre por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o a un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad»[18] (en el hombre inteligente, pensante, que tiene miedo a la muerte). El hombre ingenuo, inocente, la acepta y la eleva a musa en la cultura y el rito. No es casual que salvo excepciones, a los intelectuales les desagraden los espectáculos de la muerte como los toros o el Viernes Santo. Unamuno, pensador, quiso toda su vida ser poeta, quiso hacer, ya tarde, el camino inverso,

[18] *Miguel de Unamuno, capítulo citado, poco después.*

del saber a la ingenuidad, camino contrario al de Antonio Machado, que acaso quiso ser más que poeta, pensador.

García Lorca eleva la muerte terrible, angustiadora a musa. Misteriosa y ambigua. La apartaba de sí, de su congoja, hasta el día de su muerte, atroz e inútil. A la vez que la adoraba o la servía, la toreaba con sus versos garbosos. La muerte es una gran metáfora, más allá del significado, juego de las palabras. Es la imagen, diosa, a la cual el poeta sacrifica su sentir, gozoso, y ya apenado. La muerte, como diosa, arrebata al poeta la alegría y le deja el pozo de la pena. García Lorca la servía con sus versos para apartarla de su memoria futura, del presentimiento. Porque el poeta vive con anterioridad su propia vida, la intuye y sus versos son un proyección, premonición: «Vine a este mundo con ojos/ y me voy sin ellos/ ¡Señor del mayor dolor!/ Y luego,/ un velón y un manto/ en el suelo». ¿Estaban pensando Lorca en su propia muerte? Sólo conjeturas. El poeta no tiene una visión cierta del futuro ambiguo. Sus profecías o premoniciones pueden tener diversas lecturas. A veces hablando de otro se escribe la biografía de sí mismo; o escribiendo en primera persona se objetualiza el yo y se le trans-figura en otro. Uno de los mayores recursos de García Lorca es, precisamente el de la ambigüedad. Se diversifica, multiplica su experiencia real en múltiples posibilidades poéticas. Las vidas de otros, épicas ajenas, Antonio el Camborio, Soledad Montoya, el Amargo, Ignacio Sánchez Mejías, los convierte en poesía lírica, vida propia. En su poesía hay un paso de leyenda (que no se lee sino que se oye) del romance, de la cultura popular a la interiorización lırica. Toma la poesía popular, sencilla de una sola lectura y la interioriza. El resultado es una poesía compleja, popular y culta, ambigua, de varias lecturas. En el teatro, Lorca recorre el camino inverso, del sentir lírico a la exteriorización dramática, épica. Su yo, problemático, se multiplica en personajes que dentro de la tragedia buscan una solución, que no la hay, a las múltiples vidas, a la propia existencia. El mundo lírico y dramático de García Lorca se cierra en la ambigüedad de la muerte. Es un camino de sombras o una ciudad lejana. El jinete va solo y no llegará a ninguna parte.

García Lorca podría compararse con Lope en la gracia combinatoria de lo culto con lo popular, en ese saber de corazón, íntimo, genial que está por encima de la erudición y la retórica. Su saber, que no era lego, estaba superado por el sentir.

José Bergamín —tan disparatado como genial— escribe un ensayo titulado «La cólera española y el concepto lírico de la muerte», donde a propósito de la poesía de Lope dice: «España, pensamos, se ha enterado de sí misma intrincándose laberínticamente por la poesía: se ha enterado y se ha verificado a sí misma, entrañándose y desentrañándose, divinamente, en ese celeste laberinto quimérico de la fe que Lope de Vega teatralizó o popularizó por la mágica virtud creadora de su palabra: por su poesía» [19]. Pues bien Lorca popularizó y teatralizó no la fe, sino la ambigüedad. Lope era un creyente impulsivo, teatral, pecador y arrepentido, vividor. En Lorca, más allá de la creencia poética, barroca, ritual, estaba la pena honda de los poetas, que en los intelectuales es angustia, el sino íntimo de un sentir sufriente. El decir de Lope es propio de la época definida con su mismo nombre, contrareforma. El sentir de Lorca es más actual.

El placer de morir era un exceso barroco, acaso auténtico en los místicos, desmesurado en los poetas. Para Bergamín [20] el español siente este extraño placer: «El placer de morir es el que le ha dado la vida: toda esta poesía de la fe, teatralizada o popularizada en España, por Lope de Vega y Calderón, por lopistas y calderonianos, porque el placer de morir es

[19] *José Bergamín: «La cólera española y el concepto lírico de la muerte», en* Mangas y capirotes

[20] *José Bergamín: Véase, más adelante en el mismo ensayo «La cólera española y el concepto lírico de la muerte».*

lo único capaz de calmar, colmándolo, esa desesperante impaciencia española de lo eterno». Este placer no existe en la poesía de Lorca, sino pena. Ama a la vida, no la odia, y sin embargo le es arrebatada. Las raíces míticas de Lorca son anteriores a la tradición senequista-cristiano-barroca, de tanta influencia en el pensar-sentir español, en lo que Unamuno acertó a llamar «sentimiento trágico de la vida», dirección que continúa Bergamín, con maś ironía y teatralidad, con más juego y menos verdad. Por eso la poesía de García Lorca no responde al sentimiento español-castellano, pertenece a otro pueblo.

El placer de morir. Puede haber placer en la propia muerte, desmesura mística o barroca. Matar el cuerpo para salvar el alma. Dar muerte al hombre viejo que habita en cada uno. Morir para tener vida, morir para resucitar... También puede haber gozo y remordimiento en ver morir a otro. Así se explicaría el espectáculo de la muerte de Cristo —su representación teatralizada el Viernes Santo— y las corridas de toros —donde realmente siempre muere alguien— el toro o/y el torero; en los encierros se vive la emoción más próxima si muere alguno de los mozos corredores. Así la muerte es un rito o un juego, vivido mística o trágicamente en sí mismo, vivido en la muerte objetiva del otro.

En la poesía de García Lorca no hay placer, ni deseo de muerte. Se sabe que es la enemiga, celosa de la misma vida, del amor, la juventud, la gracia, el éxito. Se la acepta porque es inútil luchar contra el sino o la fatalidad. Los hechos antes de suceder ya están escritos; por eso el poeta lo sabe y lo dice. La muerte es aceptada sin desesperación, con pena y con llanto. Bergamín habla de «burlar la embestida oscura de la muerte en el correr del tiempo o de los tiempos, que nos la traen consigo para burlarla y birlarla, por el pensamiento encendido de la fe, como el torero al toro, por las luces claras de su razón y de su burla» [21]. Tampoco hay en la poesía lorquiana burla y birla de la muerte. (No se burla uno de lo que se ama; tampoco de lo que realmente se teme). Los personajes poéticos y trágicos de Lorca temen a la muerte con una antigua superstición. Burlarse de ella, sería provocarla, anticipando su venida.

La muerte lorquiana se adjetiva roja, por el derramamiento de sangre; negra, por el luto. Viene de la mano del cuchillo o de la navaja. Es una muerte por arma blanca, empuñada, de cuerpo a cuerpo, viril. El arma blanca, desnuda, de acero, puede transmutarse, poéticamente en hoja de plata. Muerte de reyertas y venganzas. La navaja, popular y abyecta, acerca sin embargo a los contrincantes que se miran a los ojos: El tiro de arma corta o larga supone un distanciamiento, una mano lejana que aprieta el gatillo. La lucha cuerpo a cuerpo, entre vecinos o hermanos (en un pueblo todos son parientes) es más dramática. Las querellas entre las familias gitanas que se aman con tanta intensidad como se matan es un tópico. El tema se repite en Lorca y llega hasta *Bodas de sangre*, que no es gitana, donde el amor y la muerte se unen para destruir la felicidad. Las navajas cobran la importancia sacralizada de los objetos míticos: «En la mitad del barranco/ las navajas de Albacete,/ bellas de sangre contraria,/ relucen como los peces.» Dejan de ser el arma asesina para transformarse en símbolos estéticos. Hasta los ángeles, bellos e inocentes, tienen las alas como navajas. La muerte, atroz, abierta sobre la vida, con su boca roja también se poetiza: «Juan Antonio el de Montilla/ rueda muerto la pendiente,/ su cuerpo lleno de lirios/ y una granada en las sienes». Los héroes lorquianos, populares, no entregan la vida, la venden cara, luchando con una fuerza casi animal, irracional. Unen su sangre con la del enemigo, símbolo del amor y del odio, familiares en el ritual gitano: «Bañó con sangre enemiga/ su corbata carmesí/ pero eran cuatro puñales/ y tuvo que sucumbir». Lorca no amaba la violencia. La muerte, el rojo y el negro, las navajas, los cuchillos, los puñales eran recursos poéticos que infundían inten-

[21] *José Bergamín. op. cit.*

sidd dramática a sus creaciones. «Puñal», titula un poema de *Poema del cante jondo* y vuelve a ser el tema esencial de «Encrucijada» y «Sorpresa». Era un símbolo obsesivo.

En García Lorca, la muerte es el final abierto que cierra sus poemas dramáticos o sus tragedias. Pues el final es siempre un camino o una carretera: «Ahora monta cruz de fuego,/ carretera de la muerte». ¿A dónde conducen? No se sabe; Lorca deja sus poemas suspensos en la ambigüedad. Los ángeles actúan de acompañantes de los muertos, los sirven con prestancia y sabiduría: «Un ángel marchoso pone/ su cabeza en un cojín/ Otros de rubor cansado,/ encendieron un candil». Son ángeles poéticos, más míticos, que cristianos. No acompañan el alma a ninguna parte. Son como las últimas imágenes, estrellas de la vida, las primeras sombras de la muerte.

García Lorca es un poeta de la des-ilusión. (¿Quién vio en él al poeta fácil, de baile y pandereta?) Sentido, sufriente, palabra de su dolor. Como Lope, elevó a poesía la realidad plebeya, la tradición o el canto popular. Escribió en el ritmo del pueblo, en la medida vital y respirada del octosílabo, en la copla o el romance. Derrochó su alegría externa, la juventud de éxito para sentir la pena, el quejido elemental.

El poeta es un hombre a solas. Los muchos homenajes que ahora se le hacen no le quitarán el dolorido sentir, su sentido apenado de la vida, pues nadie como un gran poeta sabe descubrir su identidad distinta, de hombre otro o raro, que aunque luche y muera por su pueblo siempre se sabrá él, conciencia individual y colectiva, marcado con el pre-sentimiento. ¿Cómo explicar su alegría externa, generosa sencilla y su penar íntimo? ¿Había contradicción? ¿Es por fuerza, el poeta un fingidor? No hay una doble vida, sino una intensidad de la vida interna en la intimidad absoluta, allí donde tampoco el amor llega, donde la vida se abisma y destila en soledad. Con mucha frecuencia los poetas más solidarios o comprometidos son los más solitarios. César Vallejo o Antonio Machado.

La ilusión es un sentimiento de ingenuidad. Cuando ésta es arrebatada, sin razón alguna, queda la pena que no es desesperación, sino melancolía estancada. Des-ilusión es una vuelta sobre sí mismo en el camino de la vida. El poeta no es un hombre de experiencia, un vividor, sino un iluso des-ilusionado, que una y otra vez intenta la aventura y pierde aquello que más quiere. El poeta se vacía de sí, dador de su intimidad y permanece solo y extraño, ajeno a una sociedad que le ignora, le martiriza con la muerte real o el exilio. Esa sociedad lava luego su mala conciencia con homenajes o estatuas.

Federico García Lorca fue pródigo en dar lo mejor de sí, desnudándose en su obra, desviviéndose, para quedar a solas, tan solo, frente a la muerte, su musa, a la que tanto temía.

Amancio Sabugo Abril



García Lorca como poeta petrarquista

«Eros... con su culto a la pasión oscura, su antipatía al neoplatonismo y su culto a la muerte y al misticismo».

Traducido de Martin C. D'Arcy, S.J., *The Mind and Heart of Love* (New York: Henry Holt, 1947), pág. 310.

No soy el primero ni, seguramente, seré el último en señalar la relación entre Lorca y la tradición petrarquista. Ya lo han hecho un poeta-prologuista de la magnitud de Jorge Guillén [1], y críticos como Mario Hernández [2], Fernando Lázaro Carreter [3], y alguno que otro más [4]. Sin embargo, todos los casos anteriores ofrecen observaciones hechas más bien de paso; nadie hasta la fecha, que yo sepa, se ha detenido en indagar las múltiples vinculaciones [5]. El trabajo presente, por consiguiente, tiene la intención de tratar mucho más extensivamente y profundizar la cuestión, tanto en sus facetas temáticas como técnicas y estilísticas.

Más abajo veremos y consideraremos unos ejemplos llamativos de «coincidencias» entre el lenguaje poético de varios representantes importantes de la tradición petrarquista y el de Lorca. No obstante, debería aclararse desde el principio que el propósito esencial aquí no es el de establecer ni probar la imitación o la influencia de tal tradición en Lorca, ni de cuantificarlas ni de medir el impacto de éstas en su obra, sino más bien de utilizar la tradición, todo ese conjunto de temas y rasgos estilísticos petrarquistas, como un principio investigador, una «piedra de toque», para identificar y analizar unas de las venas más fundamentales y profundas en la poesía (sobre todo) tardía de Lorca.

Antes de continuar, cabe una nota parentética sobre los términos críticos que van a emplearse. En su estudio ya clásico sobre el petrarquismo europeo, Leonard Forster establece una serie de contrates básicos que serían muy útiles para utilizar aquí si no fuera por la dificultad de verterlos al español. De todas maneras, siempre tenemos que distinguir —por lo menos mentalmente— entre el poeta mismo, Petrarca, su obra el *Canzoniere* (o *Rime sparse)*, y lo relativo a él y su propia poesía, «Petrarchian» (petrarquista), y los imitadores de su poesía: «petrarchists» (petrarquistas); el conjunto de sus obras y la tradición que llegan a formar: «petrarchism» (petrarquismo); y lo relativo a ellos y sus composiciones: «petrarchistic» («petrarquístico», para crear un neologismo algo bárbaro) [6].

[1] *Federico García Lorca,* Sonetos del amor oscuro, *prólogo de Jorge Guillén, nota textual de Mario Hernández, aguafuertes de Miguel Rodríguez-Acosta Carlström (Barcelona: Maeght, 1980), s.p.: «El soneto amoroso mantiene viva la gran corriente de Petrarca».*

[2] *«Jardín deshecho: los "Sonetos" de García Lorca».* El Crotalón. Anuario de Filología Española, *I, (1984), 193-228: «En una estela petrarquista, Lorca poetiza incluso la cronología de su pasión amorosa» (pág. 210).*

[3] *«Poesía de García Lorca recuperada»,* ABC, *17 de marzo de 1984: «De él [el amor humano] sólo cabe salvación huyendo, apartándolo o apartándose: Petrarca instauró este tópico* —fuggire *es el verbo clave del* Canzoniere— *que resuena aún en ese fundamental soneto de la serie, unido al de la dolorosa y complacida aceptación del yugo» (pág. 3).*

[4] *Federico García Lorca,* Obras II. Poesía, 2, *edición de Miguel García-Posada (Madrid: Akal, 1982): Introducción: «empalme con el común fondo petrarquista» (pág. 133); Miguel García-Posada, «Un monumento al amor»,* ABC, *17 de marzo de 1984: «la larga tradición del petrarquismo» (pág. 44).*

[5] *El único ejemplo análogo que yo conozco es el meritorio artículo de Robert Havard, «Pedro Salinas and Courtly Love. The "amada" in* La voz a ti debida: *Woman, Muse and Symbol»,* BHS, *56 (1978), 123-44.*

[6] The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism *(Cambridge: CUP, 1969), p. viii. Ver también las definiciones que da Ernest H. Wilkins,* Studies in the Life and Works of Petrarch *(Cambridge, Mass.: The Mediaeval Academy of America, 1955): «A General Survey of Renaissance Petrarchism», págs. 280-81. Alonso Zamora Vicente,*

Asimismo, al hablar de Petrarca, los petrarquistas y el petrarquismo, tampoco quisiera dejar de reconocer que tanto él como todos sus seguidores se inscriben en una tradición mucho más antigua y larga, temática tanto como estilísticamente. Petrarca es uno de los verdaderos «clásicos» de las literaturas europeas vernáculas, y en su obra se hallan y se concentran —quizá hasta su grado máximo— toda una serie de elementos característicos asociados. Por tanto, aunque el uso representativo de la obra de Petrarca y la tradición petrarquista facilitará el enfoque de considerar rasgos que nos remiten a fenómenos tan íntimamente vinculados como el amor cortés, la poesía cancioneril, la novela sentimental, la poesía española italianista, y el misticismo español.

Queda fuera de las coordenadas y las posibilidades de este estudio el rastrear detenidamente el origen y la transmisión de unos conceptos, unas frases claves y unos *topoi*, hallados frecuentemente en diversas tradiciones paralelas que repetidamente, a lo largo de los siglos, se han tocado y se han influido recíprocamente. Sólo cabe recordar, muy esquemática y fragmentariamente, que ciertas ideas matrices sobre el amor se manifiestan o se cristalizan en la obra de Platón, de Ovidio, y en el *Cantar de los cantares* salomónico, y se desarrollan, se complican y a veces se transforman en el neoplatonismo bizantino, la patrística, el amor caballeresco, el misticismo cristiano medieval, el escolasticismo, y, sobre todo, en ese fenómeno tan estudiado y tan escurridizo que es el amor cortés provenzal. De allí en adelante tenemos que tomar en consideración la poesía vernácula de tipo tradicional (de estirpe tan vieja precisamente en España), los cancioneros gallegos-portugueses, la poesía neolatina y la poesía culta vernácula (sobre todo la línea italiana que conduce a Dante). Dentro de este contexto escuetamente bosquejado se inscribe la figura de Petrarca, hito importantísimo en la concepción y la expresión del amor que luego evolucionarán adquiriendo nuevas formas en la poesía cancioneril española del siglo XV, la novela sentimental, el neoplatonismo humanista (Ficino, Pico della Mirandola, Bembo, Castiglione, respresentado en su vertiente española por León Hebreo), la poesía de Boscán, Garcilaso y las generaciones sucesivas italianistas, la novela pastoril, la poesía a lo divino, el misticismo español del siglo XVI (Santa Teresa, San Juan), y hasta la poesía culta española del siglo XVII (Lope, Góngora, Quevedo) [7].

Al volver a la obra de Lorca, cabe señalar que ha sido una decisión consciente asentar esta investigación sobre su poesía tardía, aunque tal enfoque no niega ni ignora la existencia de elementos «petrarquistas» en su poesía más temprana y en su drama, ni dejará de referirse a éstos cuando convenga. Por cierto, la obra poética vernácula de Petrarca se relaciona casi por sinonimia con el soneto, aunque el *Canzoniere* contiene poemas en varios otros metros (317 sonetos de un total de 366 composiciones). De hecho, la forma característica del soneto constituído por dos cuartetos y dos tercetos, con ciertas determinadas combinaciones de rima, ha recibido su nombre. No nos sorprenderá, por tanto, el que se encuentre la mayor frecuencia de «conexiones» en los *Sonetos (del amor oscuro)* tardíos de Lorca [8], aunque

en «Sobre petrarquismo», De Garcilaso a Valle-Inclán *(Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1950), llega a hablar del «amor petrarquesco» (pág. 43), adjetivo recogido por el diccionario de la RAE pero poco empleado por los críticos que he consultado.*

[7] *La bibliografía sobre tales tradiciones de la concepción y la expresión del amor es, como era de esperar, inmensa. Vale la pena mencionar por su propio mérito intrínseco más que por su calidad representatvia los libros de Peter Dronke,* Medieval Latin and the Rise of the European Love Lyric, *2 tomos, 2a. edición (Oxford: OUP, 1968); Roger Boase,* The Origin and Meaning of Courtly Love *(Manchester: MUP, 1977); Nicolas J. Perella,* The Kiss Sacred and Profane *(Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969); y seguramente el mejor y más estimulante libro sobre el amor en la literatura española de esta época, Alexander A. Parker,* The Philosophy of Love in Spanish Literature. 1480-1680, *editado por Terence O'Reilly (Edinburgh: EUP, 1985).*

[8] *Para una consideración bien fundada del título discutido de la colección jamás acabada, y de las probables fechas de composición, ver el artículo de Mario Hernández citado más arriba.*

también en el *Diván del Tamarit* (escrito entre 1931 y 1934) se da un número relativamente alto de reminiscencias y coincidencias llamativas. El caso del *Canzoniere* y los *Sonetos* es interesante también en cuanto a la organización que se da a los textos individuales dentro de la colección. Si se atribuye a Dante la innovación de ordenar artísticamente un grupo nutrido de poemas en serie narrativa[9], entonces Petrarca ofrece el segundo ejemplo y al mismo tiempo introduce la próxima innovación de prescindir de los pasajes retrospectivos en prosa que en la *Vita Nuova* explican las circunstancias de composición y proveen ciertos comentarios técnicos[10]. A causa de su trágica muerte temprana, Lorca nunca pudo imponer ni indicar el orden «artístico» de su ciclo de *Sonetos*, caso que a su vez nos recuerda lo sucedido con los sonetos dirigidos por Quevedo a Lisi, tampoco con ordenación definitiva[11]. No obstante, al leer estas composiciones tardías lorquianas, y al fijarnos en las situaciones amorosas y los elementos anecdóticos que contienen, bien podemos apreciar e imaginar que hubieran podido formar una serie artísticamente «narrativa» bajo la voluntad ordenadora del autor.

Al pasar de lo formal a lo temático y luego a lo estilístico, vale la pena repetir e insistir en que aquí nos interesa el petrarquismo entendido en el sentido muy amplio que ya se ha bosquejado, y que se utilizará como paradigma, guía, piedra de toque o tornavoz para facilitarnos la identificación, el análisis y la apreciación de ciertos rasgos fundamentales en la poesía de Lorca, rasgos que tienen historia y resonancia milenarias pero que al mismo tiempo reciben un tratamiento singular, original y único en sus manos. También es ya tópico consagrado o perogrullada, pero eso no quita ni desprestigia necesariamente el valor de repetirla aquí, la difícil divisibilidad de forma y contenido, de técnicas y temas. En ningún otro lugar es esto más importante que aquí, donde bastante frecuentemente la expresión verbal (por ejemplo, la paradoja o el oximoron) constituyen en sí misma la verdadera esencia del tema abstracto ejemplificado. No obstante, las ventajas metodológicas y de presentación clara (si artificial) pesan más que los inconvenientes y las objeciones. Por tanto, a continuación se considerarán temas y rasgos estilísticos, luego unas reminiscencias verbales específicas, y para terminar se propondrá unas sugestiones sobre el funcionamiento de la relación entre la obra de Lorca y la larga tradición petrarquista.

Huelga decir que existen muchas e importantes diferencias entre el petrarquismo «clásico» y la obra de nuestro poeta moderno: con el paso del tiempo y con una *Weltanschauung* radicalmente distinta no podía ser sino así. Para dar nada más que un ejemplo, toda la faceta de la visión y la fe cristianas que es tan importante en Petrarca y muchos otros poetas petrarquistas desaparece en el Lorca de los años treinta, quien ha superado el período de crisis de la «Oda al Santísimo Sacramento del Altar» y mostrado su desengaño existencial en los poemas «religiosos» de *Poeta en Nueva York*.

Por consiguiente, los principales temas que nos interesarán aquí tienen que ver con la vida humana en este mundo, y más específicamente con la naturaleza del amor, la vida amorosa, las relaciones humanas íntimas y la muerte. Esa visión o descripción de la naturaleza (de la experiencia) del amor humano que la define sobre todo en términos de lo eternamente contradictorio y conflictivo es quizá la característica más común y básica del amor petrar-

[9] *Petrarch*, Selected Poems, *edición de T. Gwynfor Griffith y P.R.J. Hainsworth (Manchester: MUP, 1971): Introducción, pág. 19.*

[10] *Petrarch*, Lyric Poems, *edición y traducción de Robert M. Durling (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976): Introducción, págs. 9-10. During cita a su vez a C.S. Lewis. Es llamativo el paralelo — si sólo en lo que se refiere a lo formal — entre la constitución de la* Vita Nuova *y la relación entre* Poeta en Nueva York *y la conferencia-recital correspondiente.*

[11] *Otis H. Green*, Spain and the Western Tradition, *vol. I (Madison: University of Wisconsin Press, 1963), pág. 252.*

quista, emoción y experiencia que, evidentemente, ya habían alcanzado un alto grado de expresión y emotividad en los versos de los trovadores provenzales. Este nexo se encuentra en la poesía de Lorca, en términos generales pero conmovedores, en el soneto «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca»:

> ¿No viste por el aire transparente
> una dalia de penas y alegrías
> que te mandó mi corazón caliente? [12]

La inseparabilidad de las dos emociones, su co-existencia contradictoria pero concomitante se ve muy bien en el comienzo de la «Gacela de la huida»:

> Me he perdido muchas veces por el mar
> con el oído lleno de flores recién cortadas,
> con la lengua llena de amor y de agonía. [13]

Más allá de cierta sinestesia, el paralelismo entre los versos 2 y 3 es notable: las flores (fugaz imagen de lo agradable, lo alegre, lo bello, lo coloreado, lo perfumado, etc.) están recién cortadas, (¿con sus tallos tronchados todavía resonando en el oído?), mientras que en su boca (más paralelismo: oído-lengua) tiene el «sabor» mezclado de estas dos emociones y no puede ni hablar (lengua) de una sin tener inevitablemente que hablar en el mismo aliento de la otra. Contrapunto igualmente estrecho se evidencia en el cuadro quinto de *El público*, donde los Estudiantes se regocijan mientras que el Hombre 1 (desdoblamiento del Desnudo Rojo «crucificado» en su cama de moribundo) sufre, lamenta y expira:

> Est. 1. ¡Alegría! ¡Alegría!
> ....
> Hombre 1. Agonía.
> ....
> Est. 5. *(Huyendo por los arcos con el Estudiante 1.)* ¡Alegría! ¡Alegría!
> Alegría
> Hombre 1. Agonía. Soledad del hombre... [14]

Las razones para esta experiencia tan contradictoria del amor son múltiples. Una reside en esa tensión que existe entre la insatisfacción emocional (y hasta cierto punto física) que repetidamente encuentra en poeta el las relaciones amorosas y la insistencia en su deseo de cumplir precisamente esos anhelos. Este dilema o apuro continuo, sin solución y sin salida, es quizá el que realmente define su situación o condición humana de persona quien ama frustránea y frustradamente. La situación se observa en la mayoría de los poemas amorosos tardíos. En «Gacela del amor imprevisto» el cuerpo de la persona amada [15] será para

[12] *Cito de mi propia transcripción y edición de los* Sonetos, *todavía inédita. La única edición relativamente fidedigna hasta la fecha es la de García-Posada,* ABC, *17 de marzo de 1984, págs. 45-56, que contiene alguno que otro error textual y varios casos de puntuación discutible.*

[13] *Cito de mi propio texto del* Diván del Tamarit, *establecido para la edición crítica autorizada en preparación. La edición de Mario Hernández* Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos *(Madrid: Alianza, 1981) ofrece dos o tres lecturas erróneas y una puntuación de vez en cuando discutible.*

[14] El público y Comedia sin título, *edición de Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque (Barcelona: Seix Barral, 1978), págs. 143-45.*

[15] *Hay que aclarar e insistir en que se utiliza el término «el poeta» para el «yo poético» quien habla en primera persona en los poemas, y no como sinónimo del hombre real histórico Federico García Lorca. Igualmente se prefiere la denominación «la persona amada» a «el amado» o «la amada», puntualización que afortunadamente no ha de hacerse en inglés con el término indeterminado «the beloved». Es verdad que en uno de los* Sonetos, *«El amor duerme en el pecho del poeta», llegamos a leer «estás dormido», pero en general Lorca quiso mantener indefinida la persona a quien dirigía la palabra el «yo poético». Ya que estos textos tratan del amor más bien como fenómeno universal, se prefiere respetar la vaguedad de identidad de la persona amada, vaguedad que, en efecto, recuerda bastante la figura estilizada, convencional e indistinta de la amada en la mayoría de los poetas petrarquistas. Más de un crítico ha hecho hincapié en el hecho que a los poetas del amor cortés y del petrarquismo mucho más les interesan la naturaleza y la experiencia del amor que la especificación de la relación individual o de la persona amada.*

el poeta «fugitivo para siempre»; «Gacela del amor desesperado» presenta la aparente imposibilidad o gran dificultad de «reunirse»; «Gacela del recuerdo de amor» presenta al poeta triste en las secuelas de una relación rota; en «Llagas de amor» el poeta está en su «cama de herido»,

> donde sin sueño, sueño tu presencia
> entre las ruinas de mi pecho hundido,

y en «El amor duerme en el pecho del poeta» él asevera que «tú nunca entenderás lo que te quiero».

Aquí debe indicarse una diferencia entre la situación de amante petrarquista convencional y el amante lorquiano. Si al principio de la tradición cortés en la lírica provenzal no se excluía la posibilidad de la entrega física final, último galardón que ansiaba el trovador, y si en ciertas etapas muy desarrolladas de la tradición petrarquista, por ejemplo en Shakespeare, se admitía otra vez la unión sexual, no obstante en la tradición «alta» del amor cortés e igualmente en Dante, Petrarca y muchos otros escritores posteriores, la relación se mantenía casi *sui generis* en un estado de insatisfacción física, aunque no sería exacto decir que la posibilidad de la entrega no se concebía imaginariamente. El amante cortés tenía que vivir con el sufrimiento de lo incumplido porque sufrir de tal manera era, precisamente, lo que probaba la verdad de su amor y su nobleza, y al *seguir* sufriendo, prolongaba su amor tanto como aumentaba su valor y nobleza [16]. En la poesía de Lorca, la insatisfacción se eleva a un nivel emocional y espiritual, mientras que el hacer el amor físico no provee una satisfacción adecuada ni mucho menos una duradera. En «Gacela del amor que no se deja ver», el poeta dice:

> me abrasaba en tu cuerpo
> sin saber de quién era.

En «Soneto de la dulce queja» el poeta habla de «tus ojos de estatua» —vacíos e incomunicantes— y de «la *solitaria rosa* de tu aliento»; y en «Noche del amor insomne» la persona amada tiene un «débil corazón de arena».

Habrá ocasión más tarde para volver a la experiencia del amor sexual, pero aquí nos detendremos un momento en el porqué esencial de esta insatisfacción que tiene que ver con la visión «existencialista» del hombre. Ningún cuerpo y ninguna conciencia pueden fundirse —unirse— con otro, y de allí se deriva la fundamental separación, soledad y enajenación del hombre. Al mismo tiempo esa conciencia que tiene conciencia de sí misma quiere superar su aislamiento, su «otredad», pero precisamente por el hecho y las condiciones de su propia existencia —lo términos de su autodefinición— nunca podrá hacerlo. De allí ese apuro humano básico de ansiar juntarse penetrar, fusionarse en otro, y la inevitable imposibilidad de tal anhelo [17]. Mientras que los místicos tenían en esta vida el consuelo de la unión «ultima» con Dios, y los poetas corteses, Dante, Petrarca y otros petrarquistas tenían el consuelo de la unión con Dios en el paraíso, en la vida de ultratumba, unión anticipada en su poesía (a veces mediante la vía neoplatónica de su amor puro para su amada) o a veces hon-

[16] *Ver Green, libro citado, pág. 95; Parker, libro citado, págs. 13, 17, 21, etc.*

[17] *Ver el apéndice «La dialéctica de la soledad», en Octavio Paz,* El laberinto de la soledad, *2a. edición (México: FCE, 1973), especialmente pág. 175, para un resumen elocuente y perspicaz de esta condición. Ver también el capítulo VII, «Amor, dolor, compasión y personalidad», en* Del sentimiento trágico de la vida *de Unamuno. La lectura de la glosa ofrecida por Parker (págs. 77 78) de lo que dice León Hebreo sobre el tema es realmente revelador: la limitación corporal imposibilita la unión completa, mientras que la unión imperfecta que logra el amante le hace anhelar cada vez más la unión perfecta que nunca puede alcanzar. Otro acercamiento al tema se evidencia claramente a lo largo de* El público.

damente esperada en sus palinodias, para el hombre moderno que vive en un mundo donde ni se entrevén esas creencias y esperanzas, la situación es quizá aún más cruel.

La falta de verdadera comunicación y de unión puede expresarse vivamente en términos espaciales en la ausencia verdadera o metafórica de la persona amada o en la separación —posiblemente por larga distancia— de los amantes. Al mismo tiempo, la ausencia de la persona amada hace que el poeta anhele más que nunca la menuda satisfacción que por lo menos recibe de la relación. A veces, la situación da lugar a la paradoja de sentirse solo en compañía de otro o no poder soportar igualmente ni la presencia ni la ausencia de la persona amada (ver «Gacela de la terrible presencia»). En muchos de los *Sonetos,* lo anecdótico del contenido poético sitúa al poeta lejano de la persona amada: le envía varias cartas: «El poeta pide a su amor que le escriba», «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca»; le manda un «regalo poético»: «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma» (un verso reza «la ausencia de tu boca»); hasta emplea modos más modernos de comunicación: «El poeta habla por teléfono con su amor». La impaciencia del poeta por reunirse con la persona amada se expresa en «Gacela del amor desesperado» en términos de una conspiración cósmica del día y de la noche para impedir su encuentro. El otro está allí y «no está allí» en «Soneto de la dulce queja», «El amor duerme en el pecho del poeta» y «Noche del amor insomne», mientras que el poeta expresa lo contradictorio de su propia condición en «Gacela del mercado matutino»:

¡Qué lejos estoy contigo,
qué cerca cuando te vas!

condición que recuerda la de Petrarca cuando escribe «ché da lunge mi struggo et da presso ardo» [18].

Otra razón para esta experiencia contradictoria y por la cual el poeta no puede (ni quiere) librarse de ella es que el amor se ha convertido en una obsesión, una locura, una enfermedad, visión que concuerda perfectamente con la concepción médica y psicológica de la pasión humana a la cual se suscribía generalmente en la Edad Media [19]. El poeta reconoce lo desproporcionado de su sentimiento, pero al mismo tiempo no puede hacer más que abandonarse a ello: en «Llagas de amor» habla precisamente de «este dolor por una sola idea» y en «El poeta pide a su amor que le escriba» se dirige a la persona amada así: «Llena pues de palabras mi locura».

Con la idea de aflicción y de enfermedad que sugiere el amor como obsesión loca, llegamos a uno de los nexos más fundamentales y más profundos de la concepción «petrarquista» del amor: el amor como sufrimiento, como enfermedad, y en íntima vinculación con la muerte. La proyección metafórica del comienzo del amor como dolor físico agudo tiene cierta base en la realidad; el momento del enamoramiento se ha comparado con el clavar de una flecha desde tiempos inmemoriales; el estar enamorado, y sobre todo el no estar «herido» desde épocas remotas. así lo encontramos también en la poesía de Lorca (y no sólo en la tardía) [20], quien debe de inspirarse tanto en la tradición popular como en varias tradiciones cultas:

[18] Canzoniere, *núm. 194: todas las citas de Petrarca remiten a la edición de Durling mencionada más arriba.*

[19] *Ver la introducción de Durling, edición citada, págs. 18 19; Parker, libro citado, pág. 79; Pedro Salinas,* Jorge Manrique o tradición y originalidad *(Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947), pág. 14; Diego de San Pedro,* Obras completas, II: Cárcel de amor, *introducción y edición de Keith Whinnom (Madrid: Cátedra, 1971), págs. 26-27. Los moralistas hablaban de un «loco amor» (cf.* La Celestina, *la «Égloga segunda» de Garcilaso); los médicos hablaban de una enfermedad,* amor hereos: *ver Boase, libro citado, pág. 1, y Whinnom, introducción citada, págs. 14 15.*

[20] *Ver, por ejemplo, el soneto temprano «Soneto [Largo espectro de plata conmovida]» (compuesto 1925), incluído en* Canciones. *Allí «mi vieja herida» es glosada como «llaga de amor».*

en «Casida del herido por el agua» leemos «¡Ay qué furia de amor, qué hiriente filo!»; en «*Llagas* de amor» el poeta está en su «cama de herido»; en «¡Ay voz secreta del amor oscuro!», al glosar el primer verso, el poeta exclama sencillamente «¡ay herida!».

A pesar de la divulgación y dispersión de esta metáfora, llega a tener su fuerza máxima y su propio sitio dentro de una red de ideas e imágenes articuladas, elaborada en la poesía del amor cortés y del petrarquismo. Aquí, como queda dicho, el amor es obsesión/locura/aflicción/enfermadad/ herida, condiciones todas que causan el dolor físico y el sufrimiento emocional y psíquico del amante. En efecto, el amor cortés ha sido descrito o definido a veces como un culto al sufrimiento [21], y no queda duda de que éste está en el centro de la experiencia. La relación amorosa está llena de movimientos repentinos de esperanza y desesperanza, de alegría y pena, de aceptación y rechazo; de esta mezcla siempre inestable de elementos contrarios, y de la inevitable insatisfacción ya mencionada, nace el sufrimiento continuo. Ya unos críticos han postulado el sadismo de la amada fría, desdeñosa y cruel, y el correspondiente masoquismo del amante cortés que sigue fiel y empedernido en su sufrimiento [22]. De la absoluta necesidad de éste (cuya lógica ya se bosquejó) a la sospecha de que el amante realmente en cierto sentido goce de su sufrimiento no hay gran trecho. Si la verdad y la nobleza del amor cortés se definían precisamente en términos de la intensidad y la duración del sufrimiento, para el amante lorquiano la situación es distinta pero el sufrimiento es una necesidad paradójica igualmente perentoria.

Para el hombre moderno en un mundo sin Dios y enajenado (en el sentido ya sugerido) de sus prójimos, es mucho más fácil llegar a dudar de su propia identidad y hasta de su misma existencia. Ya escribió Unamuno, en *Del sentimiento trágico de la vida:*

> ¿Qué te aterraría más: sentir un dolor que te privase de sentido al atravesarte las entrañas con un hierro candente, o ver que te las atravesaban así, sin sentir dolor alguno? ¿No has sentido nunca el espanto, el horrendo espando, de sentirse sin lágrimas y sin dolor? El dolor nos dice que existimos; el dolor nos dice que existen aquellos que amamos; el dolor nos dice que existe el mundo en que vivimos... [23]

Por tanto, el mayor miedo del poeta no es sufrir o seguir sufriendo sino todo lo contrario: perder el amor que le hace sentir y así garantiza, por así decirlo, su sentimiento «sentido» de vivir, de existir, que representa su seguridad ontológica. En «Gacela del recuerdo de amor», el poeta espera poder conservar por lo menos y nada más que el doloroso recuerdo, ya que «Me separa de los muertos/ un muro de malos sueños». En «Soneto de la dulce queja», expresión máxima de esta paradoja, el poeta teme no poder alimentar «el gusano de mi sufrimiento» y suplica a la persona amada que «no me dejes perder lo que he ganado», ganancia que podemos imaginar ser, en términos absolutos, bien reducida y mixta. Asimismo, con la misma impresión de lo mezquino y al mismo tiempo lo fundamental de la emoción inestable (emoción que se registra precisamente por su inestabilidad), en «El poeta dice la verdad» éste espera (contra su propia conciencia de la limitación y la mortalidad humanas):

Que no se acabe nunca la madeja
del te quiero me quieres, siempre ardida
con decrépito sol y luna vieja.

[21] *Ver Green. libro citado, vol. IV. pág. 132; Parker, págs. 16-18.*

[22] *Ver C.P. Bagley. «Courtly Love-Songs in Galicia and Provence», 2 (1966), 74-88, pág. 75; Forster, pág. 15; Green, vol I. pág. 171.*

[23] Obras completas, *VII, edición de Manuel García Blanco (Madrid: Escelicer, 1966), págs. 231 32. J. Ortega y Gasset.* Estudios sobre el amor, *2a. edición (Madrid: Revista de Occidente/Alianza, 1981), cita el caso reflejado en las cartas de la monja portuguesa quien «prefiere las angustias que el hombre amado le origina a la indolora indiferencia» (pág. 16).*

Con el sufrimiento están íntimamente relacionados el dolor físico, una sangre literal y figurativa que corre de la herida del amor, y la muerte, el nexo final en esta pesquisa temática. Nicolás Perella rastrea la conexión entre el beso y el mordisco, entre el deseo de amar (sexualmente) a una persona y el de comerla, donde el factor común es la idea de posesión y de incorporación en su sentido literal y etimológico [24]. Perella cita las observaciones de Malinowski de las prácticas amorosas melanesianas (sorber y morder los labios hasta que corra la sangre), cita a Briffault y los egipcios antiguos, un pasaje del obispo Bossuet donde compara el amor sexual y el amor de Jesús mediante la idea de comer, y un trozo de *De rerum natura* de Lucrecio. Ya se entrevé la posible analogía entre la unión sexual y la comunión cristiana, donde besar/comer a la persona amada se iguala con comulgar/comer la eucaristía. Más llamativo aun es el caso citado de Proust, quien en un pasaje luego suprimido se refería no sólo a la eucaristía sino al viático dado a una persona moribunda, donde «morir» no ha de tomarse, como ya veremos, sólo en sentido literal [25]. Muy sugestivos también son los versos de un poema de Swinburne con el título tan apropiado de «Dolores»:

By the ravenous teeth that have smitten,
Through the kisses that blossom and bud,
By the lips intertwisted and bitten,
Till the foam has a savour of blood. [26]

No nos sorprenderá demasiado si encontramos que la vinculación íntima de besar, morder, la boca, la sangre, la vida y la muerte ocurra varias veces en la poesía tardía de Lorca. En «Gacela de la huida» se observa que:

No hay nadie que, al dar un beso,
no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,

mientras que la «Gacela del amor imprevisto» se cierra así:

la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.

El primer terceto del «Soneto de la guirnalda de rosas» reza:

Goza el freso paisaje de mi herida,
quiebra juncos y arroyos delicados,
bebe en muslo de miel sangre vertida.

y después de la «Noche del amor insomne» la aurora descubre a los dos amantes:

sobre la cama,
las bocas puestas sobre el chorro helado
de una sangre sin fin que se derrama.

Las observaciones hechas arriba demuestran que ya no podemos aplazar más el reconocer y considerar la significación de ese aspecto del petrarquismo centrado en términos e imágenes religiosos que se emplean para expresar la situación del amante. El uso de palabras que describen una relación amorosa humana para intentar expresar el amor de Dios, y el uso de conceptos religiosos para sugerir lo intenso y a veces lo puro de un amor humano, deben de ser antiquísimos. Si el amor humano y el amor divino se cristalizan en los términos Eros y Agape, no obstante la existencia de *una* sola palabra para denominar el amor en las len-

[24] *Libro citado más arriba, págs. 2-4 y nota 9, pág. 272. En «El poeta pide a su amor que le escriba», aquél ha «sufrido» a éste «en duelo de mordiscos y azucena».*

[25] *Perella, pág. 249 y nota 6, pág. 340.*

[26] *Citado por Perella, pág. 272.*

guas vernáculas, es uno de los factores que facilitó esta transferencia recíproca. La «religión de amor», frase ya consagrada, llega a su auge precisamente en el amor cortés y continúa en el petrarquismo. Todavía no se han resuelto las polémicas ni sobre el origen de este fenómeno (si, por ejemplo, el misticismo del siglo doce inspiró a los trovadores, o vice versa, o si los dos fueron resultados paralelos de otra tradición más vieja), ni sobre la intención de los poetas profanos al echar mano a tales imágenes. De todas manera, cabe notar que el léxico en parte compartido ofrece una vena riquísima de expresividad, como se ve muy claramente, por ejemplo, en la lírica profana contrahecha a lo divino y aun más en las escrituras de los místicos españoles del siglo dieciséis.

En la poesía de Lorca, libre de cualquier preocupación teológica ortodoxa, pero lista para sacar provecho de una larga tradición poética y de su contexto inmediato católico, el poeta frecuentemente se representa, figurativamente, como Jesucristo, pero donde el énfasis cae firmemente en la vida en *este* mundo, en el *via crucis* y la pasión de Jesús, en el hecho de que esta figura paradigmática fue crucificada precisamente de y por amor a la humanidad. En consecuencia, el dolor y el sufrimiento, por ejemplo, se expresan frecuentemente como «martirio(s)», metáfora «muerta» en el lenguaje común que Lorca llega a resucitar mediante su yuxtaposición con otros términos y elementos cristológicos: «martirio(s)» hay en «Gacela del recuerdo de amor» y en «Gacela de la muerte oscura». De una manera exactamente igual, las heridas de amor encuentran su equivalente en las «cinco llagas de Cristo», llagas que son «de amor» como en el soneto de ese título y que recuerdan más que cualquier otra la herida abierta en el costado izquierdo de Cristo por la lanza del soldado romano Longino. En un estudio fascinante, Wolfgang Riehle ha investigado el tema de la conexión entre el *Cantar de los cantares* y unas metáforas para el amor. Se fija en la frase «vulnerasti cor meum» (4.9) y rastrea la imagen de la herida que expresa la pasión mística del amor [27]. Ésta alcanza su máximo desarrollo en el misticismo franciscano, donde una analogía intencional se establece entre la *vulva* femenina, lugar de éxtasis sexual y el *vulnus* de Cristo como lugar de unión mística extática del alma con su amado divino [28]. Es de notar que la imagen del costado izquierdo aparece más de una vez en la poesía de Lorca: por ejemplo, en «Poema doble del lago Edem» *(Poeta en Nueva York)* —«ay voz de mi abierto costado» y más explícitamente en otro poema suelto del período americano, «Infancia y muerte» — «Niño vencido... agonizando con su propio hombre que masticaba tabaco en su costado siniestro»—. La visión de estos ejemplos de la herida como boca añade otro elemento suplementario a la red de imágenes y analogías que hemos ido investigando [29].

La representación del poeta como Jesucristo (que sufre de, en y por el amor) y la yuxtaposición de varios elementos asociados se encuentran en varios poemas tardíos lorquianos. «Gacela del amor imprevisto» evoca sobre todo la agonía de Jesús en el jardín de Getsemaní: «jardín

[27] The Middle English Mystics *(London: RKP, 1981), págs. 34-55. De paso menciona la imagen de las llagas de Cristo como un nido para el alma (basada otra vez en el* Cantar: *«Columba mea, in foraminibus petrae» [2.14], metáfora que es posible ver asimilada en el soneto temprano de Lorca ya citado:*

> *Llaga de amor que me dará la vida*
> *perpetua sangre y pura luz brotando.*
> *Grieta en que Filomela enmudecida*
> *tendrá bosque, dolor y nido blanco.*
> (Canciones).

[28] *Estoy glosando a Riehle, pág. 46. Toda una serie de analogías derivadas es posible: entre los «labios» de la* vulva *y de la herida: entre las flechas de Amor que penetran el corazón y la lanza que abre el costado siniestro: entre la lanza y un falo, etc. (ver Riehle, págs. 47-48). Perella cree que fue Orígenes, en su comentario sobre el* Cantar de los cantares, *el primero en transponer los dardos de Amor en la herida cristiana (pág. 110).*

[29] *Ver también* El público, *edición citada, Cuadro quinto, pág. 121. Si Eva nace de una costilla de Adán, y la humanidad nace de la vulva de Eva, entonces la humanidad vuelve a nacer en/de la llaga en el costado izquierdo de Cristo.*

de mi agonía», donde (el cuerpo de) la persona amada es descrito precisamente como la escena (e implícitamente la causa) del sufrimiento del poeta [30]. En «Gacela del amor maravilloso» nada menos que «Campos y cielos/ azotaban las llagas de mi cuerpo», y en «Soneto de la dulce queja», «si eres mi cruz y mi dolor mojado», otra vez el poeta «es» Jesucristo y ahora la persona amada es su cruz, cruz y crucifixión que le hacen sufrir pero donde también, en su martirio, hace/expresa el amor (la asociación entre cruz y cama es explícita en el cuadro quinto de *El público* [31]). Finalmente, en el soneto «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca», hay toda una serie de analogías establecidas más bien implícitas que explícitamente entre la situación del poeta y el calvario de Cristo [32].

El término y la idea al centro de estas analogías, y que realmente da la clave de este sistema de conexiones, es la pasión, palabra sólo una vez mencionada por Lorca en esta poesía pero siempre presente. «Llaga de amor» contiene un verdadero catálogo de dolores amorosos a pesar de los cuales (y hasta cierto punto, simultánea y paradójicamente, a causa de los cuales) el poeta no puede más que seguir pensando en y enamorado del «tú» a quien dirige la palabra. El segundo terceto concluye y resume así:

> y aunque busco la cumbre de prudencia
> me da tu corazón valle tendido
> con cicuta y pasión de amarga ciencia.

Seguir amando será amargo, venenoso, hasta un tipo de suicidio («cicuta», «amarga»), experiencia conscientemente anticipada en la mezcla de emoción amorosa intensa y sufrimiento contenida en «pasión» y la amarga ciencia —sabiduría, conocimiento y conciencia— de que inevitablemente va a resultar así.

Erich Auerbach ha estudiado magistralmente el desarrollo etimológico de la palabra «pasión» tan rica de connotaciones [33]. Traza su historia desde el latín *passio* —aflicción, ataque, sufrimiento (algo esencialmente pasivo y éticamente neutro), por los estoicos y San Agustín (movimiento del alma ahora hasta cierto punto activo, contrario a la razón) a muchos autores cristianos donde las *passiones* se relacionan con apetitos y deseos de la carne —concupiscencia— y por tanto con los pecados. No obstante, los cristianos no oponen a las pasiones la impasibilidad estoica, sino más bien un contra-sufrimiento, un sufrimiento apasionado en el mundo y que conducirá a la trascendencia del mundo por vía del sufrimiento. Por tanto, a la carne y al sufrimiento malo por la pasiones de este mundo, se opone la *gloriosa passio* que brota del amor ardiente de Dios. Los dos sentidos «sufrimiento» y «pasión» no son contradictorios en el uso cristiano de la palabra, y por ende llegamos a la interpretación mística del sacrificio/martirio de Jesucristo: las llagas abiertas de Cristo amparan al mártir y hasta tal punto encienden la llama de amor dentro de él que triunfa extáticamente sobre las tormentas de su propio cuerpo: ellas le testimonian el amor de Dios [34].

Ya en San Bernardo de Claivaux los dos sentidos de *passio* —«Sufrimientos» y «amor extático, creativo»— casi se vuelven sinónimos, mientras que en el tratado famoso de Andreas Capellanus, *De amore libri tres*, el primer capítulo sobre «Quid sit amor» se abre rotunda-

[30] *He estudiado este poema* in extenso *en «Análisis de la "Gacela del amor imprevisto" del* Diván del Tamarit», *en* Hommage à Federico García Lorca *(Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1982), págs. 189-96.*

[31] *Perella nos asegura que la interpretación erótica del Cristo crucificado era común en la Edad Media (nota 50, pág. 295). En autores representativos como San Pablo o Jacopone da Todi, la contemplación de la cruz les lleva a los extremos de la alegría y el dolor.*

[32] *Espero poder dedicar dentro de poco todo un artículo a la dilucidación de este paralelismo extendido.*

[33] *«Excursus:* Gloria Passionis», *en* Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages, *traducción de Ralph Manheim (New York: Bollingen Foundation, 1965), págs. 67-81.*

[34] *Estoy glosando a Auerbach, págs. 67-71.*

mente: «Amor est passio quaedam innata...». Tras rastrear el efecto de este parentesco en la elaboración de ideas y de metáforas en muchos textos místicos, Auerbach nota la presencia de complejos de imágenes idénticas en la poesía profana, desde los trovadores provenzales a Dante y Petrarca y de allí hasta los tiempos modernos [35]. Evidentemente, Lorca también se aprovechó de la tradición exegética: como ya hemos visto, el poeta «es» Jesucristo humano, y la serie de equivalencia sugestivas y a veces aparentemente paradójicas se organiza alrededor de este eje: pasión como amor y sufrimiento intensos; herida y llaga de amor; sufrimiento y martirio de vivir y amar.

Inevitablemente, la pasión conduce a la muerte, y con esto llegamos al último elemento o aspecto en esa trayectoria temática que empezó con la interpenetración de lo agradable y lo doloroso con la experiencia del amor. Si fuera posible, el término «morir»/«la muerte» trae consigo quizá más connotaciones y ambigüedades que cualquier otro, y es fuente de toda una serie de comparaciones y paradojas, éstas mismas a veces contradictorias una con otra. En la tradición petrarquista, la enfermedad y la herida del amor intenso puede causar la muerte del amante, otro reflejo de creencia común medieval [36]. El sufrimiento en el amor es tanto que es comparable e iguala a la muerte, y por consiguiente vivir estando enamorado es una «viva muerte». Si la persona amada es todo para el amante, el sufrimiento causado por su ausencia es igual a la muerte, pero, paradójicamente, su presencia le perturba tanto que otra vez experimenta un tipo de muerte. De todas maneras, si el amante ha perdido su corazón y/o su alma, en poder de la amada, queda desalmado en otra «viva muerte». Según el *Cantar de los cantares* «fortis est ut mors dilectio» (8.6), y de allí se derivan no sólo muchas comparaciones, sino también una tradición primero religiosa y luego seglar que el amor es más fuerte que la muerte: el amor a Dios salva para vida mejor al moribundo, mientras que héroes y heroínas como Tristán e Isolda afirman la trascendencia de su amor humano y mundano más allá de la muerte. De hecho, por su amor mutuo intenso que motiva su deseo de unirse y de morirse juntos, encontramos quizá la primera gran representación en lengua vernácula de la ecuación entre la muerte y el acto sexual y uno de los orígenes de la tradición de la voluptuosidad de morir [37]. La única manera de logar una verdadera unión y la reintegración del yo enajenado es en la muerte [38]. Al mismo tiempo, la representación figurativa del orgasmo como muerte, metáfora que se basa entre otras cosas en la pérdida momentánea de conciencia (de su propia identidad), tiene larga historia en épocas antiguas antes de convertirse en lugar común en la poesía isabelina [39]. Por tanto, llegamos a conceptos poéticos típicos como la muerte (real física o bien figurativa sexual) que puede poner fin, de una manera u otra, al sufrimiento del amante.

En el campo religioso-místico encontramos varias analogías: la doctrina cristiana de la muerte en la vida y la vida en la muerte, el hecho que Cristo murió de/por amor y que sufre la muerte y sigue viviendo, los mártires que jamás podían amar a Cristo lo suficiente y por eso morir por él representaba la alegría máxima, y los amantes místicos, que tienen que

[35] *Jane Y. Tillier ha dedicado un artículo interesante a este fenómeno en la poesía cancioneril, tan influida por el amor cortés: «Passion Poetry in the* Cancioneros», BHS, *62 (1985), 65-78.*

[36] *Ver Boase, pág. 124; Green, vol IV, págs. 91-92. Rastrear la vertiente popular antiquísima de tal creencia sería probablemente imposible.*

[37] *Perella, pág. 139; Riehle, pág. 138; Perella nota esta voluptuosidad en Tristán e Isolda y más tarde en Tasso, págs. 140, 203-06.*

[38] *La búsqueda de uno, de la «unidad» es tema de* El público, *especialmente visible en el cuadro segundo.*

[39] *Ver Riehle, págs. 47, 138; Chandler B. Beall, «A Quaint Conceit from Guarini to Dryden»,* MLN, *64 (1949), 461-68; Gordon Williams, «The Coming of Age in Shakespeare's Adonis»,* MLR, *78 (1983), 769-76; Perella, págs. 139-40, 190, 202; Forster, pág. 20, etc. Sigmund Freud sugiere otra conexión entre Eros y Tánatos en su* Civilization and its Discontents, *traducción de James Strachey (New York: W.W. Norton, 1961 [1930]).*

morir en el mundo para nacer en Dios, para conseguir esa unión mística mientras viven, y que anhelan tan fuertemente morir físicamente para alcanzar la unión paradisíaca divina ya intuída o vislumbrada.

Lorca aprovecha varios de estos *topoi* mientras que en algunos aspectos se define en oposición a la tradición. Otra vez las ideas matrices se evidencian en tóda su obra aunque cobran mayor resonancia dentro del contexto más petrarquista de la poesía tardía. En el prólogo del drama muy temprano *El maleficio de la mariposa* leemos:

> ¡Ya es que la Muerte se disfraza de Amor! ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos las puertas de la sombra! parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuevas vacías de su calavera. ¡En cuántas antiguas historietas, una flor, un beso o una mirada hacen el terrible oficio de puñal! [40].

Parece hacer eco de la tradición popular el título de su romance gitano «Muerto de amor», mientras que en el argumento de una pieza como *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* encontramos un protagonista que decide morir de/por el amor, y en el nexo temático central de *Bodas de sangre* volvemos a identificar los mismos motivos del parentesco amor-sexo-muerte y de la interpenetración de vida y muerte [41].

En el mundo de Lorca, como ya vimos, no hay ningún Dios y no hay ningún anhelo de la muerte física. En efecto, se encuentra todo lo contrario: existe un miedo casi mórbido y una aprensión recelosa de la muerte venidera, y la condición del hombre se define en (su conciencia de) la mortalidad humana. Por otro lado, el amor físico se consuma, pero el placer carnal parece ser a menudo si no siempre violento, breve e insatisfactorio; lo que no se cumple jamás es el deseo de alcanzar una satisfacción humana, emocional y/o espiritual en la relación amorosa. Por consiguiente, el poeta lorquiano se encuentra en dos dilemas sin salida: consciente de su propia mortalidad, busca el alivio y el olvido temporáneo, entre otras cosas, en el amor, pero, de una manera cruelmente irónica, la misma experiencia del sexo y del amor sólo sirve para recordarle aun más agudamente la muerte, a causa de y por los varios vínculos entre los dos que ya se han establecido. Ausente de la persona amada, sufre porque la echa de menos y tiene miedo de perderla y caer en una situación sin emoción alguna; junto con la persona amada, como se ve, sufre a causa de la naturaleza mortífera del amor y la insatisfacción de cualquier relación.

La unión carnal que logran los amantes es violenta, fugaz e irremediablemente asociada con derramar la sangre y la extinción física. En «Noche del amor insomne»:

> La aurora nos unió sobre la cama,
> las bocas puestas sobre el chorro helado
> de una sangre sin fin que se derrama.

mientras que, paralelamente, en «Soneto de la guirnalda de rosas» el poeta urge y exclama:

> Pero ¡pronto! que unidos, enlazados,
> boca rota de amor y alma mordida,
> el tiempo nos encuentre destrozados.

Más usualmente, los vocablos «morir»/«la muerte» cobran un sentido primariamente metafórico, sexual, pero evidentemente con el recuerdo y el vínculo siempre presentes de su significación literal. En «Gacela del amor imprevisto» leemos:

[40] *Obras completas*, 20a. edición, vol II, edición de Arturo del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1978), pág. 6.
[41] Ver mi artículo «¿De qué trata *Bodas de sangre*?», en *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1982), págs. 53-64.

Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.

y más abajo:

la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.

mientras que en «Gacela del amor desesperado» el poeta lamenta:

Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mí.

En «Gacela del niño muerto» y «El poeta dice la verdad» los sentidos literal y metafórico tienen un valor más o menos igual:

Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.

y:

que lo que me des y no te pida
será para la muerte que no deja
ni sombra por la carne estremecida.

donde la evocativa ambigüedad reside no poco en el estremecimiento tanto en el orgasmo como en las ansias de la muerte.

De la investigación del nexo amor-muerte llegamos al último concepto y frase asociado, «viva muerte», idea que se deriva precisamente de las paradojas anteriores y de los dilemas amorosos irresolubles. Para el amante cortés o el petrarquista ciertas experiencias dentro y fuera del amor podrían describirse en término de «viva muerte», y Lorca sigue esta tradición utilizando la frase para expresar ambas situaciones. En «El poeta pide a su amor que le escriba» aquél se dirige a éste en los términos siguientes: «Amor de mis entrañas, viva muerte». Aquí la persona intensamente amada («de mis entrañas») inspira en el poeta exactamente esa mezcla tan característica de esperanza y desesperanza, de sufrimiento y de gozo, que justifica el oximoron «viva muerte». Otra «viva muerte» (aunque la frase misma no aparece) es la vislumbrada en «Gacela de la muerte oscura», donde la muerte física se describe, en una visión de pesadilla, como literalmente una vida de ultratumba, futuro que evidentemente el poeta anhela evitar o trascender a toda costa:

alejarme del tumulto de los cementerios.
. . . . . .
No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre;
que la boca podrida sigue pidiendo agua.
No quiero enterarme de los martirios que da la hierba, [42]

Pero sin duda la noción que expresa más frecuentemente —aunque otra vez implícitamente, sin pronunciarse— la frase, es la vida absolutamente neutra, sin ningún estímulo emocional, sin ningún sentimiento que le haga a uno sentir que de veras vive, la verdadera «viva muerte». Es la posibilidad, la perspectiva entrevista en «Soneto de la dulce queja» donde el poeta expresa, entre nostálgico, melancólico y desesperado, su deseo de mantener en todo lo posible el estado en que se halla actualmente. La opción de renunciar, de prescindir de este estímulo o garantía ontológica se bosqueja más visiblemente en «El poeta pide a su amor que le escriba». Anticipa dos posibilidades futuras: la continuación de su amor

[42] *Miguel García-Posada trata el tema ampliamente en «La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca»,* 1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, *I, (1978), 109-118.*

que para él es de todas maneras una «viva muerte»: «Llena pues de palabras mi locura», o bien el aislamiento y sobre todo el desasimiento «corazón interior» que le dejará en un estado «elemental» e insensible, emocionalmente neutro y nulo:

El aire es inmortal; la piedra inerte
ni conoce la sombra, ni la evita.
Corazón interior no necesita
la miel helada que la luna vierte.

Aunque se desarrolla el paralelo en conexión con el proceso de abandono y de expurgación de las cosas sensuales de este mundo que experimenta el místico en una etapa de la vía mística, no obstante la «serena —y no atormentada— noche del alma» que el poeta se propone sería el término final de su viaje y no un paso intermedio: en contraste llamativo no tiene concepción ni mucho menos tiene esperanza de pasar, superar o dejar atrás esta anulación viva «para siempre oscura»:

o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura.

Entre estas dos posibilidades, evidentemente la de seguir viviendo, sufriendo y sabiendo que se vive es la generalmente preferida. Si ésta se acepta, el amante tiene que quedarse —mantenerse— en ese estado o situación inestable y hasta precario del equilibrio más o menos bien igualado entre las «penas y alegrías», mezcla contradictoria con que precisamente se abrió esta pesquisa temática. En otras palabras, y otra vez paradójicamente, si la experiencia del amor es así, no obstante esta misma experiencia tiene que ser buscada, cuidada, alimentada y conservada. De una manera absolutamente análoga, y con cierta «identidad» de propósito cuando el poeta es el amante, el poeta tiene sin cesar que buscar y procurar fijar la expresión de tal estado en su propia poesía, paralelo literario exacto de la precaria experiencia amorosa vivida[43]. Consecuentemente, no nos sorprende nada que el tropo predilecto petrarquista sea la antítesis y específicamente el oximoron.

Al concluir la investigación temática y abrir la estilística, se observa —incluso se siente— claramente la ilusoriedad de la división entre «contenido y forma» y se aprecia la verdad del *dictum* de Marshall McLuhan de que «el medio *es* el mensaje». El título lorquiano más petrarquista es quizá el del «Soneto de la dulce queja», oximoron que emplea certeramente el adjetivo sin duda más utilizado por Petrarca en combinación con un sustantivo opuesto para sugerir la experiencia agridulce: dulce(s), deseos, guerrera, desdén, mal, dolor, hielo, yugo, cadenas, grilletes, miedo, llanto, veneno, error, pena, enemiga, enfermedad, heridas, enojo, sufrimiento, peso, llama, amargura, envidia, destino, suspiro, muerte, carga, chispas, relámpagos, ojos, golpe, rigores, etcétera. Si esta lista incompleta da cierta impresión de lo ubicuo del epíteto, cabe leer en su totalidad el soneto de *Canzoniere* núm. 205, verdadera culminación de lo agridulce.

En otros sonetos de Lorca se encuentran diversos ejemplos de oximoros o cuasioximoros[44]. En la repetición de la pareja de adjetivos «dulce y lejana», «lejana y dulce» en cada verso de los dos tercetos de «El poeta habla por teléfono con el amor», hay una especie de juego entre la ausencia de la persona amada y la «proximidad» de su voz, y entre el tono agradable para el oído del poeta y la actitud quizá emocionalmente distante de parte de

[43] *Comenta Forster en su libro anteriormente citado que «la interpenetración del placer y del dolor, y la satisfacción que podría derivarse de mantener estos dos elementos opuestos en un equilibrio inquieto, es básico en la obra de Petrarca y llega a ser el tema fundamental de la convención petrarquista» (mi propia traducción literal, pág. 13).*

[44] *En* Diván del Tamarit, *por otra parte, sólo hay uno que otro ejemplo como la «oscura magnolia» en «Gacela del amor imprevisto».*

la persona amada. «El poeta pide a su amor que le escriba» contiene toda una serie de imágenes y frases antitéticas: «viva muerte», «miel helada», «tigre y paloma», «mordiscos y azucenas», y en otros poemas pueden observarse una que otra más: «vierte y suma» en el «Soneto gongorino...», «balido sin lanas» en «[Ay voz secreta del amor oscuro]», etcétera.

Además del uso del oximoron, encontramos también otras imágenes reminiscentes del petrarquismo que emplean, por ejemplo, elementos de calor/fuego y frío/nieve-hielo. En «Gacela del amor que no se deja ver» el poeta lamenta que «me abrasaba en tu cuerpo»; en «Casida de la muchacha dorada»:

La muchacha de lágrimas
se bañaba entre llamas,
y el ruiseñor lloraba
con las alas quemadas.

y en «Llagas de amor» la experiencia amorosa se describe precisamente en términos de «Esta luz, este fuego que devora». Asimismo, la beldad pero al mismo tiempo la frialdad, el desdén y la crueldad de la persona amada, pueden evocarse juntas en las imágenes de blancura, frialdad, nieve y hielo[45]. Por tanto, en «Gacela del amor imprevisto», la cintura de la persona amada es «enemiga de la nieve», enemiga tanto en el sentido de rival (en su grado de frialdad y blancura) como en el de oponente (en su calor y fluidez). Más llamativa aun es la yuxtaposición de ambos elementos para sugerir el estado contradictorio del amante o la actitud ambivalente de la persona amada. En «Gacela del amor maravilloso» leemos:

Con sur y llama
de los malos cielos,
eras rumor de nieve por mi pecho.

En «Gacela del mercado matutino» el poeta se queja de la sospechada infidelidad de la persona amada:

¿Quién recoge tu semilla
de llamarada en la nieve?

El «Soneto gongorino...» tiene ambas imágenes de blancura y frialdad, y de calor y fuego: «escarcha», «nevada», «copos»; «llama lenta de amor»; y las dos se combinan en el oximorón «caliente espuma». Finalmente en «[Ay voz secreta del amor oscuro]» el poeta alude a su propia «caliente voz de hielo».

Otro tópico metafórico de la tradición cortés-petrarquista es la encarcelación figurativa del amante por el amor obsesivo que siente. En «Gacela del amor maravilloso» el poeta tiene «cadenas en mis manos» y en «Noche del amor insomne» «las quejas mías/ [eran] momentos y palomas en cadena». Referencia más oblicua se encuentra en «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca» en el juego de palabras con «la serpiente/ prisionera de grillos y de umbrías», mientras que el caso más obvio se da en el «Soneto gongorino...»: el poeta es «preso en la cárcel de amor oscura». Otro tópico asociado es el paralelo entre la relación del amante con su dama y del hombre con su señor feudal: el amante se convierte en vasallo que debe servicio a su dama quien es siempre superior[46]. Ejemplo extraordinario de actitud parecida se observa en el «Soneto de la dulce queja» donde el poeta exclama

[45] *Forster se fija en «todo un repertorio de conceptos acerca de la dureza de corazón de la dama, usualmente expresados en forma comparativa —más duro que la piedra, el acero o el diamante— y acerca de su frialdad. Las diversas imágenes para la blancura de su cuerpo —alabastro, nieve— pueden combinarse aptamente con aquéllas» (mi traducción literal, pág. 15). En «Noche del amor insomne» el poeta lamenta y se queja de que «tu desdén era un dios».*

[46] *Ha habido críticos que han visto en el sistema social de la época uno de los orígenes o fuentes de la posición adoptada en la poesía cortés.*

y asevera que «soy el perro de tu señorío», declaración que quizás nos recordará los atisbos de masoquismo registrados en otros momentos de este estudio [47].

Como ya queda dicho, el propósito principal de este estudio ha sido el de poner en evidencia ciertos temas básicos lorquianos mediante el «utensilio» del petrarquismo con que comparte algunos rasgos estrechamente en común. No obstante, al preparar el artículo hemos topado inevitablemente con palabras, imágenes, giros y frases que nos han recordado fuertemente cierto texto específico de Lorca. Por lo tanto, para completar esta pesquisa, faltan dos apartados más. Un rápido registro de unas de las reminiscencias textuales más sugestivas, y una consideración de las posibles razones por las cuales Lorca recurre a precisamente esta tradición y cómo el lector que reconoce esta conexión puede mejor reaccionar ante tal tipo de alusividad.

Al iniciar este registro mencionado, hace falta una advertencia importante: en cualquier tradición tan antigua, larga y compleja como la del amor cortés-petrarquismo, es frecuentemente imposible averiguar cuándo y dónde se originó cierto *topos* o cierta imagen, y más difícil aun rastrear de quién o de dónde lo sacó un autor posterior. Tal situación es sin duda favorecida por la aceptada doctrina clásica de la imitación, que urgía la adopción de modelos y desconocía en absoluto nuestra moderna concepción del plagio. Una tradición de este tipo se convierte en una verdadera convención, un sistema de ideas recibidas y lugares comunes que penetran la misma fibra de una cultura [48], y por lo tanto sería descabellado intentar aseverar con pretensión a certeza que tal escritor tomó tal rasgo de tal otro escritor: sólo vamos a catalogar unas reminiscencias que nos parecen especialmente representativas o llamativas.

Curioso eco se encuentra, por ejemplo, en el *Cantar de los cantares* donde el coro describe las bellezas de la esposa: «tu vientre, acervo de trigo», imagen que no se puede descartar al acercarse al soneto «El poeta dice la verdad»:

> [Quiero] convertir mi llanto y mis sudores
> en eterno montón de duro trigo.

El estudio detallado textual de todos los trovadores provenzales y de los otros poetas (franceses, sicilianos e italianos) que forman los eslabones en la tradición entre aquéllos y Petrarca rebasa y mucho los límites y las posibilidades de este estudio. Basta observar que es fundamental a base de este cuerpo de poesía que se han sintetizado los rasgos generales de lo que se identifica como el «amor cortés», rasgos que ya se han utilizado ampliamente en el apartado temático.

Al llegar a Petrarca mismo, más allá de los grandes tópicos que con él y sus seguidores se asocian, podemos aún señalar ciertos motivos más específicos que parecen tener eco en

[47] *Sin embargo, éste no es un ejemplo totalmente aislado. En el contexto bastante distinto de* Bodas de sangre *podemos cifrar palabras y actitudes análogas:*
Novia

> *Y yo dormiré a tus pies*
> *para guardar lo que sueñas.*
> *Desnuda, mirando al campo,*
> (Dramática.)
> *como si fuera una perra,*
> *¡porque eso soy! ¡Que te miro*
> *y tu hermosura me quema!*

Edición de Mario Hernández (Madrid: Alianza, 1984), pág. 157.

[48] *Para dar un solo ejemplo característico, nos parece elocuente el hecho de que un autor neoplatónico tal como León Hebreo, si no en la corriente principal italiana, llegue a hablar de la «amarguísima dulçura del amor»* (Diálogos de amor, *citado por Otis H. Green, vol I, pág. 84).*

la poesía de Lorca. El giro consagrado «viva muerte» aparece en el famoso soneto núm: 132: «O viva morte, o dilettoso male», y vuelve en frases menos sucintas en núms. 23 «mezzo tutto del dì tra vivo et morto» y 216 «questa morte che si chiama vita». La insistencia en el amor y el sufrimiento que duran día y noche aflora en varios poemas del *Canzoniere* (por ejemplo núms. 50, 71, 212, 270), y reaparece en el «Soneto gongorino...» y en forma más elaborada en «El poeta dice la verdad»: «decrépito sol y luna vieja». El insomnio de Petrarca —por ejemplo en núm. 223— vuelve en forma más intensa y dramática en el soneto «Noche del amor insomne». Si Laura es una paloma (núm. 187), pero tiene «un cor di tigre» (núm. 152), otra vez las imágenes se transforman juntándose y aplicándose al amante en «El poeta pide a su amor que le escriba»: «tigre y paloma sobre tu cintura». Mientras que Petrarca quiere seguir amando y sufriendo, porque «sì dolce è del mio amaro la radice» (núm. 229), el poeta en «Gacela de la raíz amarga», después de describir el dolor que sufre, exclama:

> ¡Amor, enemigo mío,
> muerte de raíz amarga!

En otra metáfora digna de atención, Petrarca evoca vivamente su dolor amoroso:

> Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi (núm. 304)
> ché legno vecchio mai non rose tarlo
> come queti'l mio core, in che s'annida
> et di morte lo sfida. (núm. 360)

metáfora también utilizada y desarrollada por Lorca en «Soneto de la dulce queja», donde su mayor recelo:

> es no tener la flor, pulpa o arcilla
> para el gusano de mi sufrimiento.

Otros rasgos más diversos incluyen el uso de anáfora insistente (Petrarca, núms. 161, 253, palabra repetida «O» — Lorca, «Llagas de amor», «este», y «[Ay voz secreta de mi amor oscuro]», «ay»), la celebración de «la ciudad o el paisaje donde vive la dama o que ha visitado recientemente» [49] que se utiliza de una manera sutil en «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca», y hasta el tema del ataque contra el papa (Petrarca, por ejemplo núms. 136, 137, 138) que tiene su reflejo en «Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)» de *Poeta en Nueva York* [50].

Lo que queda dicho de la poesía provenzal puede aplicarse también a los cancioneros gallegos-portugueses y los cancioneros castellanos más tardíos: representan un cuerpo de poesía dentro del cual, a pesar de varias modificaciones y cambios de énfasis, siguen intactos los elementos básicos del amor cortés tal como había llegado a cristalizarse [51]. Sólo cabe citar dos ejemplos arbitrarios pero quizá algo representativos. Pedro Salinas se fija en el movimiento tripartito del verso:

> yo soy el que, por amaros,
> estoy, desque os conocí,
> sin Dios y sin vos y mí. [52]

que recuerda tanto la cadencia en el verso de «El poeta dice la verdad»: «con un puñal, con besos y contigo» como el juego de palabras en «El poeta pide a su amor que le escriba»:

[49] *Forster, pág. 12.*

[50] *Debo la sugerencia a mi buen amigo y colega Christopher Maurer, a quien agradezco debidamente.*

[51] *C.P. Bagley trata muy bien las semejanzas y las diferencias en su artículo ya citado. La poesía cancioneril castellana ha sido objeto recientemente de un renacimiento de interés, desde los estudios «clásicos» de Pedro Scalinas y Otis Green hasta los modernos de Whinnom, MacPherson y otros.*

[52] *Citado en su libro sobre Manrique citado más arriba, pág. 16.*

«que si vivo sin mí, quiero perderte». Este mismo segundo verso también suple el verbo «perder(te)» que fascina a Keith Whinnom en su estudio de un poema especialmente conceptista y difícil de Diego de San Pedro [53]. Cita siete sentidos para «perder» y siete más para la forma reflexiva. No cabe duda de que existe un juego de palabras parecido, con la consecuente acumulación de significaciones múltiples e interrelaciones, en el verso de Lorca. Para empezar, no cumple nuestra «expectativa» con la versión anticipada que rezaría «si vivo sin ti, quiero perderme», y el intercambio de pronombres subraya, entre otras cosas, el hecho de que la persona amada «es» la propia vida del poeta. Al mismo tiempo el amante está enajenado («sin mí»= fuera de sí) otra vez en sus dos sentidos (enajenado existencialmente y en un delirio amoroso), y si tiene que vivir así, querrá i) hacer que la indiferencia o resistencia de la persona amada se rompa o se caiga («perderte»), ii) tomar venganza en la amada al traerla a la perdición («perderte»), y/o iii) prescindir totalmente de (la presencia de) la persona amada, dejar de tener o poseerla («perderte»).

Al pasar revista rápidamente a la novela sentimental, cabe notar que una frase típica que se halla entre otros en Petrarca, «Servo d'Amor» (núm. 207), aflora también en el título del prototipo de la novela sentimental española, *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón. La novela quizá más famosa de este género, *Cárcel de amor* del mismo Diego de San Pedro, nos brinda todo tipo de lugares comunes del amor cortés y especialmente un juego de paralelismos entre el sino del protagonista, Leriano, y la pasión y muerte de Jesucristo [54], y, por supuesto, la formulación ya convencional que se repite en el verso del «Soneto gongorino...»:

> Así mi corazón de noche y día
> preso en la cárcel del amor oscura
> llora sin verte su melancolía

Tengo la sospecha, aunque sería imposible probarlo, que Lorca absorbió mucho de su «petrarquismo» de la poesía, y particularmente las églogas, de Garcilaso, a quien vamos a dedicar unas observaciones [55]. Más allá del hecho que la poesía de Garcilaso representa un compendio de los lugares comunes del petrarquismo, podemos otra vez señalar ciertas coincidencias verbales notables. Creemos encontrar otro eco del verso lorquiano ya comentado arriba en la «Canción II»:

> ... siendo vuestro más que mío,
> quise perderme así
> por vengarme de vos, señora, en mí. [56]

Fuente posible o eco muy sugestivo del primer verso del mismo soneto, «El poeta pide a su amor que le escriba» —«Amor de mis entrañas, viva muerte»— se evidencia en la «Égloga segunda»: «aquesta viva muerte en las entrañas» (pág. 146, 1. 349). Pero sin duda el soneto más garcilasista es el «Soneto de la dulce queja», donde el oximorón titular encuentra formulación casi idéntica en la «Égloga primera»: «[Salicio] se quejaba tan dulce y blandamente»

[53] *Ver Diego de San Pedro,* Obras completas, III: Poesía, *edición de Dorothy Severin y Keith Whinnom (Madrid: Castalia, 1979): Introducción, págs. 51-56, y Keith Whinnom.* La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos *(Durham: University of Durham, 1981), págs. 73-81.*

[54] *Considerada, entre otros, por Parker en su libro citado, págs. 22-24.*

[55] *El epígrafe del «Poema doble del lago Edem»* (Poeta en Nueva York) *es un verso de la «Égloga segunda»: «Nuestro ganado pace, el viento espira» (l.146). Otra vez queda fuera de los límites y propósitos del ensayo un estudio detenido de las relaciones entre Lorca y todos los poetas cultos españoles del Siglo de Oro, influídos en mayor o menor grado por las tradiciones italianas renacentistas y el petrarquismo. Por otro lado cabe recordar el auge de Garcilaso entre los poetas jóvenes de los años treinta y su parte en el renacimiento de interés en el género del soneto.*

[56] *Cito de la edición de las* Poesías castellanas completas *de Elias L. Rivers (Madrid: Castalia, 1979), pág. 82, ll. 63-65.*

(pág. 121, 1. 52). Además, la imagen del hombre como (tronco del) árbol con o sin ramas se da en la «Égloga tercera»:

y de ti despojado yo me vea cual queda el tronco de su verde rama, (Pág. 205, 11. 315-5)

y se repite en:

> Tengo miedo de ser en esta orilla
> tronco sin ramas,

mientras que una llamativa formulación verbal casi idéntica se halla tanto en Garcilaso como en Lorca:

> y lo que siento más es verme atado
> («Égloga primera», pág. 129, 1. 292).
>
> y lo que siento más es que la carta
> («Égloga tercera», pág. 194, 1. 21)
>
> ... y lo que más siento
> es no tener...
> («Soneto de la dulce queja»)

Una fuente indiscutible de Lorca, y poeta que a su vez ya se había apropiado de ciertos motivos básicos del amor cortés-petrarquismo para sus distintos propósitos, es San Juan de la Cruz [57]. En el *Diván* encontramos unas reminiscencias basadas en la tradición común: mientras el poeta en «Gacela del amor que no se deja ver» «me abrasaba en tu cuerpo» (de la persona amada), el místico describe su experiencia en «[Super flumina Babilonis]»:

> yo me metía en su fuego
> sabiendo que me abrasaba [58]

Asimismo, la «Gacela del niño muerto» ofrece un eco llamativo: si el «rendez-vous» entre amantes se celebra «por las grutas del vino», en el «Cántico espiritual» San Juan escribe:

> En la interior bodega
> de mi Amado beví,... [59] (pág. 255)

Las reminiscencias se amontonan al leer los *Sonetos:* en algunos casos es casi nada más que un eco vebal, como la «oscura corza herida» en «El poeta habla por teléfono con el amor» que nos recueda el «ciervo vulnerado» del «Cántico espiritual» (pág. 252) o la «llama lenta de amor» del «Soneto gongorino...» que nos trae a la memoria el primer verso del poema «Llama de amor viva» (pág. 263). En otros poemas se evidencia una coincidencia de situación y de léxico: en «El amor duerme en el pecho del poeta» éste dice «porque duermes en mí y estás dormido», idea que se reproduce en la «Noche oscura»:

> En mi pecho florido,
> que entero para él sólo se guardaba
> allí quedó dormido (pág. 262)

Igualmente, «esta luz, este fuego que devora» de las mismas «Llagas de amor», evocan las líneas de «[Super flumina Babilonis]»:

> Allí me hyrió el amor
> y el coraçón me sacaba.
> Díxele que me matase
> pues de tal suerte llagava (pág. 292)

[57] *Ver el comentario de paso que hace García-Posada, introducción citada, págs. 132-33, y nota.*

[58] *Utilizo la edición de las* Poesías *de Domingo Yndurâin (Madrid: Câtedra, 1984). pág. 292.*

[59] *Es de notar que la metáfora de la embriaguez del amor se deriva, básicamente, del* Cantar de los cantares.

y el verso «no me dejes perder lo que he ganado» del «Soneto de la dulce queja» utiliza la misma antítesis que este pasaje del «Cántico espiritural»:

diréis que me e perdido,
que, andando enamorada,
me hize perdediza y fuy ganada. (pág. 255)

Pero sin duda el poema con más reminiscencias es «El poeta pide a su amor que le escriba». Los versos 1 y 4: «Amor de mis entrañas, viva muerte», «que si vivo sin mí, quiero perderte», recuerdan toda una serie de giros de esa glosa famosa de la cual tanto San Juan como Santa Teresa hicieron cada uno una versión: «Vivo sin vivir en mí» [60]. La estrofa segunda del soneto lorquiano pasa a hablar del «Corazón interior», concepto que coincidiría, en algunos aspectos por lo menos, con el desasimiento místico. Así, en los «Dichos de luz y amor» San Juan pondera el «*interior* desasimiento a todas las cosas» y en los comentarios «Subida del Monte Carmelo» y «Cántico espiritual» llega a hablar varias veces de un «corazón libre», «desnudo» [61]. Finalmente, la conclusión del poema de Lorca: «mi serena/ noche del alma para siempre oscura», trae una alusión al «Cántico espiritual» —«en la noche serena,/ cual llama que consume y no da pena» (pág. 258)— y lo pone en cierta tensión con la alusión más evidente a la dolorosa «Noche oscura» [del alma] (pág. 261), noche de la cual San Juan va a salir pero no el poeta moderno — al alcanzar la unión mística divina.

Los sonetos de Shakespeare representan una de las cumbres de la tradición petrarquista y al mismo tiempo una lectura a veces muy crítica de tal tradición. Su relación con el petrarquismo es más compleja que la de cualquier otro poeta aquí mencionado, y su investigación adecuada no cae dentro de nuestros propósitos presentes. No obstante, vale la pena subrayar que Luis Astrana Marín publicó su traducción de los *Sonetos* en Madrid, Editorial Aguilar, en 1933, fecha llamativa por varias razones, dadas las tendenias estéticas de esos años. En efecto, la indagación en las posibles conexiones o coincidencias merece un estudio aparte [62], pero no queremos dejar por completo de mencionar rápidamente unos ejemplos evocativos. Shakespeare dedica una serie de poemas a su «*dark* lady», y los poemas más numerosos a un «amigo» le representan', como en el caso de los sonetos lorquianos, más joven que el poeta, quien se siente en «el otoño de sus años» (*Sonnets*, núms. 22, 62, 138). El soneto número 73 coincide con el «Soneto de la dulce queja» en describir la edad y el sentimiento del poeta en términos de un árbol que va perdiendo sus hojas:

That time of year thou mayst in me behold,
When yellow leaves, or none, or few do hang
Upon those boughs which shake against the cold, [63]

Buen número de los *Sonnets* se dirigen como epístolas al «amigo» desde el poeta ausente, quien lamenta su separación (núms. 27, 36, 98, etc.). Él se representa otra vez en una situación de vasallaje para con la persona amada (núms. 26, 58, 141), y hasta llega a presentarse como un «esclavo» (núms. 57, 58, 133, 141). Por otro lado, la persona amada representa un tesoro (recordemos el «tesoro oculto mío») para el poeta (núms. 52, 75), y en el número 99 su aliento se compara al olor de una rosa (recordemos «la solitaria rosa de tu aliento»). En el número 147 leemos, escuetamente, «la solitaria rosa de tu aliento»). En el número

[60] *Es de notar que la conocida paradoja «muero porque no muero» aparece por primera vez en dos poemas amorosos cancioneriles: ver Keith Whinnom.* La poesía amatoria..., *pág. 100, nota 68.*

[61] Vida y obras de San Juan de la Cruz, *edición de Matías del Niño Jesús y Lucinio Ruano, 10a. edición (Madrid: BAC, 1978): ver el «Ideario práctico».*

[62] *Ver los comentarios también necesariamente breves de García-Posada en su artículo citado sobre los sonetos, pág. 44.*

[63] *Cito de la edición de J. Dover Wilson, 2a. edición (Cambridge: CUP, 1967).*

147 leemos, escuetamente, que «Desire is death», mientras que en el número 92 el poeta asevera que su misma vida depende del amor que sigue recibiendo:

And life no longer than thy love will stay,
For it depends upon that love of thine.

Podemos concluir que, mientras el «Soneto de la dulce queja» sea quizá el poema más imbuido con un determinado sabor shakespeariano, los sonetos en general manifiestan rasgos que les vinculan con la vena petrarquista que se halla en Shakespeare.

Al cerrar este examen panorámico, quedan dos cuestiones principales: ¿cuál es exactamente la naturaleza de la relación de la poesía tardía de Lorca con la tradición petrarquista?, y ¿por qué recurre conscientemente Lorca a esta tradición, a veces casi subrayando la filiación con la densidad de las alusiones léxicas y/o temáticas? Podemos aventurar algunas respuestas.

Ya que su poesía tardía tiene como una de sus preocupaciones principales el amor, y dado el hecho que el amor cortés y el petrarquismo representan una de las corrientes más importantes de visiones y representaciones del amor, no es de sorprender que se estableciera alguna que otra conexión. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que Lorca rechaza ni se despoja de su herencia más inmediata romántica, siendo el fenómeno del romanticismo considerado como otro hito importantísimo en la historia y evolución de las teorías y las creencias sobre el amor[64]. De hecho, se trasluce en su obra su lectura o conocimientos de autores como Espronceda, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Darío, entre muchos otros, y hasta cierto punto encontramos en la poesía tardía una fusión de estos elementos[65]. Pero todavía cabe afirmar que la primera razón por la cual integró elementos petrarquistas debe de haber sido que encontró en la tradición una fuerte vitalidad humana y una serie de profundas afinidades y resonancias de sus propias experiencias y percepciones del amor. No vamos a repetir ni recapitular lo que ya se examinó extensamente en la sección temática de este ensayo, pero cabe recordar que esas características como las emociones amorosas paradójicas o el íntimo vínculo entre el amor y la muerte son, en último término experiencias potencialmente universales[66].

Paralelamente, el petrarquismo provee todo un «idioma poético» para expresar estas experiencias, una forma y un marco de referencia amplio y apto dentro del cual sólo unas ligeras alusiones adquieren una riqueza, vibración y expresividad extraordinarias. A veces Lorca utiliza giros estilísticos que coinciden con los ya consagrados, y a veces crea nuevos giros —que pueden tener un sabor bien tradicional o bien moderno— pero que caen claramente dentro de la tradición. Ciertas tendencias preexistentes en el uso lorquiano de metáforas y símbolos católicos y la representación del poeta como mártir y como una especie de Cristo sufriente permean su obra. Si es así, Lorca va a encontrar en la tradición del amor cortés y su llamada «religión de amor» una vena rica, sugestiva y perfectamente adecuada para sus propios propósitos. De todas maneras, el efecto completo de cualquier giro o imagen de este tipo de-

[64] *Para un tratamiento y vista de conjunto, ver Irving Singer,* The Nature of Love, *vol 2: Courtly and Romantic (Chicago: Chicago University Press, 1984).*

[65] *Es de notar que podemos observar actitudes «románticas» que recuerdan el petrarquismo en algunos de estos escritores previos, por ejemplo Baudelaire: ver F.W. Leakey, «The Amorous Tribute: Baudelaire and the Renaissance Tradition», en* The French Renaissance and its Heritage: Essays Presented to Alan M. Boase *(London: Methuen, 1968), págs. 93-116. Forster alude al «redescubrimiento de Petrarca por los Románticos en toda Europa» (pág. 58).*

[66] *Como dice Philip Martin en* Shakespeare's Sonnets. Self, Love and Art *(Cambridge: CUP, 1972): «las realidades que señala la convención petrarquista son humanas y duraderas: encima de cualquier otra cosa, el anhelo por lo inalcanzable, que la convención localiza en términos de la pasión de un amante para su dama inasequible» (mi traducción literal, pág. 82). Dronke en su libro citado más arriba, arguye contra la denominación del amor cortés como fenómeno bien determinado precisamente a causa de la universalidad de las experiencias y las actitudes amorosas.*

pende precisamente del *reconocimiento* por parte del lector de tal vínculo, y cuantos más poetas petrarquistas haya leído tanto mayores serán el impacto y la resonancia. En un buen número de los sonetos lorquianos, la densidad de estos efectos muestra sin duda que éste es un efecto buscado por el autor y hace que la alusividad del texto cobre gran valor e importancia —aunque no únicos— en el funcionamiento y la apreciación del poema [67].

Pero el reconocimiento de la filiación de estos textos a una tradición, y sobre todo una tradición tan larga, conocida e institucionalizada, podría sugerir, superficialmente, que las emociones expresadas no fuean «sinceras» (ese concepto tan difícil de la sinceridad en la literatura) no hondamente sentidas. Debemos combatir esta posible tendencia aseverando todo lo contrario. El orden, cierto rigor, el marco expresivo, pueden en efecto hasta posibilitar la expresión de emociones que de otra manera podrían resultar demasiado dolorosas, difíciles o corredizas para comunicar [68]. Como dice Forster, «Petrarca había forjado para la posteridad un idioma poético de gran flexibilidad... que permitía la concentración poética intensa», y más adelante, refiriéndose al ejemplo del petrarquista inglés Wyatt, «utiliza traducciones y adaptacioes (a menudo de Petrarca) para expresar sus propias emociones profundamente sentidas en circunstancias identificables» [69]. Asimismo, nos encontramos de acuerdo con las conclusiones de Havard sobre Salinas y Jorge Manrique cuando escribe que aquél «está... utilizando la convención cortesana... a causa de su adecuación a la que hemos empezado a percibir como la situación verdadera en *La voz*» y que «adopta la "fórmula de amor cortesano" (*JM*, pág. 24) por la misma razón que multitudes de poetas en el pasado: sus hipérboles le permiten el equilibrio tanto en la ironía como en el entusiasmo; su lógica fantástica le permite explorar emociones extremas; su concisión formularia da a su expresión una soltura brillante» [70].

Si la convención puede emplearse muy eficazmente para expresar emociones, puede servir también al mismo tiempo para *esconderlas*. Forster describe el idioma «que podría utilizarse para ostentar emociones ficticias o para ocultar las verdaderas» (pág. 8), y Havard escribe que la convención «funciona como una especie de diversión literaria y por ende como un disfraz adicional de esa situación [real]» (pág. 127). Tal posibilidad nos recuerda vivamente varias declaraciones hechas por Lorca en cartas a Jorge Zalamea y Sebastián Gasch, tanto como su propia práctica estética en los poemas estrictamente formales —odas, sonetos tempranos, etc.— escritos entre aproximadamente 1925-29. Recordemos que la década de los veinte era la de la llamada deshumanización, es decir, no de la supresión completa de emociones en el proceso artístico ni en la obra literaria sino más bien la supresión de un excesivo énfasis en ellas en la obra y en la apreciación de ésta por parte del público. Así, pudo Lorca escribir a Zalamea:

> procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo. Por eso, por disciplina, hago estas *academias* precisas de ahora... [71]

Al pasar en revista la obra poética de Lorca, vemos el extremo de versolibrismo en *Poeta en Nueva York*, colección correspondiente a una fase de creación que separa las *Odas* y otros

[67] *Ver, para comparación y contraste, mi artículo sobre «Some Shakespearian Reminiscenses in García Lorca's Drama»,* Comparative Literature Studies, *22 (1985), 187-210, especialmente las observaciones preliminares donde se enfatiza la condición mucho más autoconsciente del teatro de Lorca.*

[68] *Claro que me refiero al caso específico de Lorca. No excluyo para nada el otro extremo del «juego petrarquista», de la imitación superficial pero técnicamente hábil o aun brillante.*

[69] *Libro antes citado, págs. 8 y 76.*

[70] *Artículo citado, págs. 127 y 135.*

[71] Epistolario, *II, edición de Christopher Maurer (Madrid: Alianza, 1983), pág. 119.*

poemas formales de los años 1925-29 de las composiciones más contenidas del *Diván* y la vuelta al formalismo y al convencionalismo en los últimos *Sonetos*[72]. Si en éstos Lorca no quiere ni puede velar completamente el *tono* autobiográfico y confesional, no obstante, el frasco de cristal[73] en que se encuentra modera, fija y universaliza lo petencialmente torrencial o desbordante de la materia prima.

Más allá del aplomo o equilibrio literario que trae consigo un género formal y consagrado —el soneto— y la inserción en una larga y conocida tradición —el petrarquismo—, quisiera mencionar antes de terminar otra posible faceta de la relación más bien en la forma de pregunta o sugerencia que en la de conclusión firme. Mientras que afirmaría que todo lo que acabamos de registrar es cierto en cuanto a la naturaleza de la relación entre la poesía tardía lorquiana y la tradición y las razones por las cuales se adopta, no obstante caben unas observaciones suplementarias aun más complejas[74]. ¿Cuál es exactamente, por ejemplo, la conexión entre un soneto de Lorca y la poesía de San Juan, poesía que a veces es clara y voluntariamente evocada en las reminiscenicas? Llegamos en esta pesquisa quizá al corazón de la ambigüedad que caracteriza la exégesis del *Cantar de los cantares* desde tiempos inmemoriales, a saber, esa facilidad con que se mueve de una interpretación humana, profana, de ciertos textos amorosos a una igualmente divina, mística, con, o quizá por medio o a causa de, la correspondiente coincidencia del lenguaje —humano— que se emplea para describir los dos fenómenos. Éste no es el sitio para indagar en la cuestión de la aplicación del lenguaje del amor humano en lo divino o vice versa, pero debería constar que ha habido un constante movimiento para un lado y otro a lo largo de los siglos. El fenómeno del amor cortés, que aparentemente se apropia de un lenguaje religioso, y el fenómeno paralelo de los místicos, que entre otras cosas se sirven de una convención ya más que consagradamente seglar, son dos buenos ejemplos del proceso, sin entrar en otros casos como, por ejemplo, las parodias profanas de materia religiosa, todo el subgénero de la poesía contrahecha a lo divino, etc. etc.

Lo que nos interesa aquí, realmente, es el hecho que Lorca combina, a veces en el mismo poema, elementos derivados de una tradición que ha pasado por fases y manifestaciones tanto profanas como divinas, e incluso mezcla claras reminiscencias tanto de Petrarca y Garcilaso como de San Juan. Precisamente en lo que concierne a los místicos, encontramos en un texto como, por ejemplo, «El poeta pide a su amor que le escriba», varios ecos evidentes y el recuerdo voluntario de esa faceta petrarquista que se presta a un tratamiento divino. Pero al mismo tiempo encontramos así vinculados dos poetas que en muchos aspectos son muy distintos, especialmente en cuanto a la situación, actitud y creencias del protagonista —el «yo» poético— que se evidencia en el texto e su totalidad[75]. Suspendiendo por un momento la verdad aceptada de la «falacia intencional», no podemos dejar de preguntarnos cuál sería el verdadero intento de Lorca en tales casos: si es que, por ejemplo, como se sostiene con referencia a los trovadores provenzales, él procura elevar y/o intensificar la expresión

[72] *Sobrepasa los límites de este ensayo la consideración de la posición que ocupa estos sonetos dentro de la tendencia más amplia, observable en España en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, de la vuelta a la poesía amorosa y al soneto, fenómenos a veces coincidentes (por ejemplo, en Germán Bleiberg,* Sonetos amorosos).

[73] *De paso hago alusión a un comentario de Lorca sobre su soneto temprano «En la muerte de José de Ciria y Escalante»: «el soneto guarda un eterno sentimiento que no cabe en otro frasco más que en este aparentemente frío».* Epistolario, *I, pág. 96.*

[74] *La investigación podría llegar a los extremos de abarcar toda la cuestión de la realidad entre la tradición y la creatividad/originalidad, y la visión e interpretación práctica que tenía Lorca del principio clásico de la imitación.*

[75] *En este sentido, la relación entre Lorca y San Juan sería hasta cierto punto análoga a la existente entre un poeta como Tasso y Petrarca mismo: ver el artículo de C.P. Brand, «Petrarch and Petrarchism in Torquato Tasso's Lyric Poetry».* MLR, *62 (1967), 256-66, passim.*

de este amor humano obsesivo, o si es que podemos vislumbrar una nota más bien maliciosa o hasta ligeramente perversa. Al fin y al cabo, al escoger a veces específicamente el marco místico —y no el más amplio del petrarquismo en general— como una de sus posibles modalidades expresivas, y al «invertir» el «préstamo» por parte de los místicos del lenguaje amoroso profano, Lorca renueva la convención de una manera original y pone en juego una fusión de elementos que, por sus propias connotaciones diversas, puede llegar a ser sugestiva, sorprendente, provocante, o perturbadora.

Las posibles ramificaciones del estudio de la tradición petrarquista en relación con cualquier poeta amoroso moderno deben de ser muy amplias, y, como hemos señalado a veces es nota aparte, no creemos haberlas ni aún tocado todas en el presente artículo. A pesar de las inevitables omisiones, esperamos no obstante haber mostrado los efectos aclaratorios y enriquecedores de una lectura, por así decirlo, «lado a lado», y haber probado que realmente puede valer la pena acercarse a la obra, especialmente la tardía, de Lorca mirándole, dentro de nuestra definición, como poeta sumamente petrarquista.

Andrew A. Anderson

Poeta en nueva York como mentira metonímica

«Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie».

Walter Benjamín
Discursos Interrumpidos

1.- Introducción

«POETA...» marca la quiebra definitiva (larvada desde *«Romancero»*, la «Oda al Santísimo sacramento» y la «Oda a Salvador Dalí») de la poética populista, folklórica-mitologizante y simbolista con la que Lorca había sabido conjugar algunos de los motivos y mitemas más significativos de su ideolecto (el telurismo panteísta; el cuadro eglógico-pastoral y arcádico; el animismo de ciertas formas elementales tracendentalizadas, etc.). La vanguardia europea (y española) arranca de la disolución del modernismo finisecular (y la hybris social-utópica; el pansexualismo; el nietzscheanismo de lo apolíneo/dionisíaco.) y de la liquidación del yo cartesiano-kantiano en beneficio de su extrañamiento sistemático que conduce directamente hacia el irracionalismo y el intuicionismo (el pathos subjetivista). La modernidad (el sujeto burgués) se caracteriza por su estructura antinómica y desgarrada entre el yo racional y la realidad empírica. Entre el relato utópico y el memento del «descensus ad inferos», el yo trascendental (sujeto vacío y expoliado) sucumbe bajo los dualismos y contradicciones que destruyen la armonía original. La subjetividad infeliz y la conciencia desdichada parecen ser los garantes del onirismo, del visionarismo y el profetismo reinantes [1]. Este yo paralítico (figurativizado desde Tieck y Büchner hasta Kleist, Hölderlin, Strindberg, Bekett o Ionesco) crea sus propias representaciones y proyecciones fantasmáticas en oposición al sujeto absoluto de Fichte o a la identidad trascendental kantiana. La totalidad cosificada y el drama del desdoblamiento (la temática del doble y del espejo) inauguran el solipsismo (la ipseidad monádica) y la confrontación entre autonomía/heteronomía con su correlato del terror epistemológico del Otro (o del Id.). Es aquí donde se valida la polivocidad, los mecanismos de ambiguación, las enumeraciones equívocas, el texto polísemo y la poliglotía de la producción ideológico-escrituraria modernas, una de cuyas constantes (y tal es el caso de Lorca) es la de la remitologización de la naturaleza en término teológicos-sacralizadores frente a la «ideotización» del espacio urbano y su lastre mercantilista. La territorialidad yoica se ve usurpada y/o agredida por un Ello transpersonal que se erige en nueva trascendentalidad (en la línea del pesimismo cultural de Nietzsche y Schopenhauer) históricamente delimitada: Utopía/Contrautopía vendría a ser la polaridad resultante de un proceso que fluctúa entre la autofagia y el canibalismo en un contexto privilegiado por la barbarie. La huida hacia el idealismo subjetivo y objetivo, el pesimismo y el nihilismo, el fatalismo voluntarista o el existencialismo más o menos gesticulante, son otras tantas cualificaciones con que opera la moral burguesa [2] en su apologética de la pseudo-objetividad (como sería el caso del «amor

[1] *Cfr. E. Subirats (1979), pág. 47: «El vacío del yo se vuelve conciencia de separación de la vida misma. Se trata del desdoblamiento: para el sujeto racional que es portador de esta experiencia de su negatividad su vida misma constituye una exterioridad».*

[2] *Cfr. G. Luckács (1975), pág. 19: «Las relaciones humanas, que se conservan, en la mayor parte de los casos, por medio de los objetos, aparecen, para esos observadores engañados por la imagen incompleta de la realidad social, como cosas».*

fati» de Nietzsche o «el ser-para-la-muerte» de Heidegger): Agnosticismo y relativismo, moralismo abstracto (hipostatizador), determinismo, reduccionismo fenomenológico y misticismo epistémico, èlan vital y durée bergsoniana, psicologismo inmanentista y teologización del azar objetivo, adialexis libertad-necesidad, etc., son algunos de los «predicabilia» del vanguardismo en cualquiera de sus dos momentos constitutivos: el heroico-patético (al que se adscribe Lorca) o el cínico [3]. La patognómica del trastorno social que sigue a la Gran Guerra (y al «crac» capitalista-financiero del 29) pivota sobre «la ruina del edificio cartesianeo-kantiano y trastorna de arriba a abajo la sensibilidad» [4] y, en lo que atañe al movimiento más significativo (el surrealismo), su experiencia básica consiste en el descubrimiento de una segunda realidad gracias a la sustantivación del hiato oniroide (paradigma de la «imago mundi» y de la «coincidentia oppositorum», del método aleatorio-yuxtapositivo-fundamental en «*POETA...*» —y de la filia/fobia temporalista y espacializadora) [5]. No es, pues, casualidad que en 1922 aparezan el «*Ulisses*» de Joyce y «*The Waste Land*» de T.S.Eliot. La vanguardia poética se retrotrae, desde luego, más allá de Baudelaire, Hugo, Lamartine, hasta el prerromanticismo y su problemática del yo/mundo. Las visiones de Blake, Coleridge, Shelley, Poe o Novalis coinciden en su metábasis del sentimiento de sí en sentimiento de todo (y viceversa): Del horror extático o la actividad órfica, se pasa (sobre todo con Rimbaud) al misticismo profético y a la incoherencia lógica y catacrésica del surrealismo; de ahí el arrobo alucinatorio (caso de Lorca), el discurso enfático, la prevalencia de la metempsícosis y de la metamórfica («Yo soy el otro» = Nerval; «Yo es otro» = Rimbaud) de ciertos animales totémicos, o la multiplicación de antropomorfismos. El sustrato romántico [6] del surrealismo hispano enlaza (en Lorca) con el adstrato neobarroco y neogongorino [7] y con el superestrato espiritualista y agónico de su triple crisis (sentimental, ideológica y estética) [8] que le llevará a Nueva York [9]; detrás deja una atmósfera extremadamente problemática de la que forman parte sus mejores amigos (Dalí —a través del cual contacta con los vanguardistas de L'Amic de les Arts—; Buñuel —cuya crítica adversa del «*Romancero*» tendría tanta repercusión en el estado de ánimo de Lorca—; el Alberti de «*Sobre los Ángeles*» axis de una crisis paralela a la de Lorca, Cernuda o Aleixandre—, etc.) [10]. La huida a Nueva York supone la irrupción

[3] *Cfr. E. Sanguinetti (1972), pág. 86.: «El momento heroico patético (sustraer a las leyes del mercado) y el momento cínico (triunfar sobre la competencia en el mercado».*

[4] *A. Breton y L. Aragón (1978), pág. 12. Subsidiariamente, cfr. Breton, A. (1969); Duplessis, Y. (1972); y Durozoi, G., y Lecherbonnier, B. (1974).*

[5] *Así lo sostiene A. Hauser (1982, v.III), pág. 280.: «El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad, y cuya esencia es la espacialización de los elementos temporales».*

[6] *Cfr. M. Raymond (1983), pp. 248-249.: «El surrealismo representa la tentación más reciente del romanticismo por romper* con las cosas que son *y sustituirlas por otras».*

[7] *Cfr. M. Laffranque (1978), pág. 297.: «El enlace o injerto se evidencia, de 1926 en adelante, en los grandes poemas lorquianos, desde la oda dedicada a Salvador Dalí hasta el* «Grito hacia Roma» *e incluso el* «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías». *También M. Auclair (1972), pág. 181, nota el influjo gongoriano sobre* «Poeta...». *Cfr. en tal sentido, C. Maurer (1984), pág. 117.: «Y ha llegado a tener un centímetro teogónico tan agudo que transforma en mito todo cuanto toca», que es, precisamente, el caso de Lorca.*

[8] *La celebérrima carta a Sebastián Gasch en la que Lorca niega todo influjo surrealista puede hallarse en las O.C. Ed. Aguilar (1962), pág. 1620, y en C. Maurer (1984), pág. 114.: «Ahí te mando dos poemas (...) Responden a mi nueva manera* espiritualista, *emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina».*

[9] *No es este el lugar más indicado para terciar en la problemática surrealismo/no surrealismo lorquiano o del 27. Son de sobra conocidas las posturas a favor y en contra. Cfr., entre otras, las opiniones de D. Alonso (1965), pp. 155-177; R. Alberti, en Bodini, V. (1971); J. Guillén (1970), pp. 203-206; y P. Illie (1972). V. Higginbotham (1970 y 1972) descubre influjos de Lautréamont y de las técnicas surrealistas incluso en obras precedentes de* «Poeta...», *lo mismo que A.L. Geist (1980) en los dibujos expuestos (junio del 27) en las Galerías Dalmau. Cfr., complementariamente, García de la Concha, V. (1982), pág. 21.: «En última instancia, cuando se habla de algo que estaba en la atmósfera cultural europea de la liquidación de los felices años veinte, se está sentando la base para admitir una común coincidencia de crisis».*

del espacio urbano de la megalópolis y la consolidación de una nueva mitología de lo fúnebre que iba a chocar abruptamente con la hipersensibilidad mediterráneo-granadina. «POETA...», gracias al juego de la elipsis, traza una panorámica del satanismo y de la apocalipsis (como aniquilación de la sociedad capitalista) a través de la metafísica del sufrimiento y la teodicea panteísta de una naturaleza divinizada [11]. La radiografía lorquiana metaboliza la realidad histórica universalizándola a partir del axioma tutor «Naturaleza»/«Artificio» [12] y del mitema de Thanatos [13]. La contradicción entre «Experiencia vivida»/«Experiencia manifiesta» [14] recorre toda la composición en sus objetivaciones (imagísticas, metafóricas [15], onírico-visionarias). El «collage», la enumeración caótica, la segmentación cinegráfica del «découpage» [16] o la yustaposición de planos y realidades anamórficas [17], están puestos al servicio de la proclividad moralizante y utópica heredadas, sin duda, de la Institución Libre de Enseñanza y del magisterio de Fernando de los Ríos [18]. La ambigüedad léxico-semántica y el «sfumatto» textual convierten el tema de la brutalidad [19] y la barbarie en una paráfrasis del motivo bíblico del Paraíso Perdido. Los antecedentes literarios (tanto del primitivismo y del negrismo, cuanto de la crítica antinorteamericana: Duhamel, Huxley, Adams, Waldo Frank, Dreiser, Upton Sinclair, Sinclair Lewis, Dos Passos, Nicolás Guillén, Ballagas, Palés Matos, etc.) [20], son subsumidos y rearticulados por el aura lorquiana «charracterized preci-

[10] *Como acertadamente apunta A.L. Geist (1980), pp. 179-184, los cuatro contactos con el surrealismo proceden de sendas crisis personales. Por su parte, J. Cano Ballesta (1972), pág. 2., dice.: «Incluso el atormentado Alberti de* Sobre los Angeles *y el Lorca en crisis de* Poeta en Nueva York(...) *coinciden en rehuir la proyección directa de lo personal, su crisis espiritual, su desilusión ante la vida». Esta es la tesis defendida por C.B. Morris (1969) y C. Morla Lynch (1958), pp. 48, 63-65. J. Chabás (1952), pp. 426-427, atribuye la crisis al carácter individualista y burgués de la generación. Y A.P. Debicki (1981), pág. 64, concluye.: «La obra lírica de estos poetas revela frecuentemente un conflicto entre dos aspectos del mundo, o entre dos actitudes ante la realidad».*

[11] *Así lo afirma M. Auclair (1972), pág. 189.: «*Poeta en Nueva York *condena las fuerzas explosivas que mueven al mundo: el amor y la rebelión, el amor y la codicia. Todo ello, oscura necesidad de lo eterno. Es el Apocalipsis de García Lorca.*

[12] *Cfr. M.E. Añez (1969), pág. 301.: «Es claro que no hay un ataque sistemático de tinte político, pero también es claro que desgarrado interiormente ante la situación en que viven tantos hombre protesta contra la organización social que la produce».*

[13] *Para R. Xirau (1953), pág. 368, incluso se estable una estrecha relación entre metal-muerte en* «Poeta...», *«donde la ciudad entera se eriza de símbolos mortales».*

[14] *H. Brickell (19467 nos ofrece un inestimable testimonio de dicha contradicción. Y R. Alberti (1984), pág. 264, sugiere.: «A la soledad impuesta por desconocimiento del idioma debe, seguramente, buen número de poemas este* «Poeta en Nueva York». *Sobre la temática de la soledad, cfr. F. Peyrégne (1981) y Cg. Marcilly (1962b).*

[15] *Hasta el punto que un crítico como R. Sáez (1962), pág. 113, habla de enfermedad espiritual» que es lo que de veras preocupa a Lorca, más que un acta de acusación de una sociedad mecanizada»; opinión coincidente con la de F. Feal Deibe (1973). En tal sentido, afirma E. Honig (1974), pág. 95.: «En* Poeta en Nueva York *la muerte es todo aquello en lo que se cree falsamente: el resultado de una tradición de incomprensión y de ceguedad».*

[16] *A. Sánchez Vidal (1982), pág. 69, sostiene atinadamente.: «Se trata de abolir el principio de contradicción, o, lo que es lo mismo, el de identidad», en la línea del T. Tzara del* Manifiesto Dadá» *de 1918.*

[17] *R. Gullón (1982), pág. 81, alude a esto mismo.: «En algún fragmento de Cernuda* («Un río, un amor»), *en* «Sobre los Ángeles», *de Alberti, en* «Poeta en Nueva York», *de Lorca, y en la obra de Hinojosa más persistentemente, constatamos onirismo y manierismos, modos de yuxtaposición e imágenes semejantes a las del grupo de Breton».*

[18] *P. Menarini (1975), pág. 204, enfatiza dicha influencia.: «a nostro avviso indispensabile per illuminare la procedenza di certa parte del pensiero ideologico-político di García Lorca e per definire con maggiore precisione el* suo *socialismo». P. Illie (1972), pág. 99, por su parte, habla de «surrealismo políticamente matizado».*

[19] *Cfr. V. Higginbotham (1972), pág. 243.: «En* «Poeta en Nueva York», *Lorca escoge América como escenario para el tema de la brutalidad». P. Menarini (1982), pág. 270, apunta a la multivocidad y polisemia del discurso lorquiano.: «Se trata de un discurso sustancialmente intelectual y complejo en extremo, en el que concurren necesidades sociológicas, psicológicas, psicoanalíticas, ideológicas (políticas) y religiosas (panteísticas)».*

[20] *Cfr. A. del Río (1958), pp. 37 38, y A. del Río (1972), para la temática del negrismo y africanismo primitivista.*

[21] *G. Correa (1980), pág. 5. Complementariamente, cfr. J. Flys (1980), pág. 24.: «The gigantic conflict is staged neither by Homeric heroe nor by mysterious cosmic forces, but rather by the unchallenged advence of modern technology which ruthessly tramples men and nature alike».*

sely by the presence of the mysterious in man and nature»[21] con las inevitables adyacencias sentimentalizadoras (más que políticas) y bioculturales. El epos de la negritud adolece de la truculencia racial y arquetipificadora; Harlem: Albaicín son dcs instancias tópicas ritualizadas por superlativización ameliorativa. La óptica paternalista y populista se materializa en la invectiva anticapitalista en su búsqueda del eidos primigenio (Whitman), el omphalos (niño Stanton), el nirvana (Edem), el Cruce del Umbral (*«Son»*), etc.[22], todo ello bajo la hipóstasis de un hedonismo de segundo grado sobre el que el pansexualismo libidinal (similar al gidiano de *«Corydon»* o al proustiano de *«Sodoma y Gomorra»*) y el purismo pequeñoburgués (tematizaciones del andrógino, del hermafrodita, del motivo de la castración) son movimientos fugados de un aristocratismo aparentemente «plebeyizado». La metagoge es la figura retórica con la que se legitima el travestismo magicista. Lorca comparte con la visión spengleriana (y con la de Duhamel de las *«Scènes de la vie future»*) el sentido raciovitalista y el catastrofismo humanista apenas secularizado[23] que se rebela (con la bonhomía del filantropismo iluminista) contra la ley de la cantidad y el valor de cambio[24]. La antítesis sistemática como mecánica de extrañamiento[25] y enmascaramiento del antimito metropolitano (muy distintos al del Moreno Villa de *«Pruebas de Nueva York»*), así como de la liberación del hombre (iniciado en la *«Oda al Santísimo...»*)[26], aparecen focalizados bajo la perspectiva de un realismo ético de base teísta[27] y una imaginería fálico-edípica[28] que desemboca en el narcisismo del poeta como vocero de la colectividad enajenada: La petrificación del yo ofrece como correlato la anomia, el repudio de una materialidad devaluada en incomunicación extensional[29]. El sentido instrumental de una simbología escatológica está dirigido contra la razón tecnológica (en cuanto razón política) y una heteronomía que se comporta como objetividad cosificante. Lorca descubre (por medio de seudoargumentos conceptuales) el carácter racional de la irracionalidad capitalista (y citadina) unidimensionalmente hipnótica. Al dictado positivista (el fetiche de la mercancía), opone, como demiurgia y teofanía desreificadora, una Naturaleza (en sus variantes de «naturas naturans»

[22] *Los casos paradigmáticos de Neruda, Vallejo, M. Hernández, etc., se contraponen, al menos en parte, al universo lorquiano. F. Umbral (1975), pág. 121, alude a ello.: «Ni siquiera nos interesa como libro de protesta, sino como una visión irreversible y cruda del caos original».*

[23] *Para A. del Río (1972), pág. 279, el libro «más que una impresión de Nueva York, es una diatriba contra la civilización moderna».*

[24] *Cfr. C. Eich (1976, pág. 164.: «Prevalece la nada (...). Lorca se sitúa aquí junto a Kafka y Sartre como uno de los contados españoles en quienes el desarraigo del hombre moderno fue experiencia de su vida propia». También M. García Posada (1981), pág. 65, abunda en esta dirección.: «hay que señalar una de las grandes preocupaciones del Lorca neoyorquino (...)* el tema del principio de identidad». *Igualmente, M. Durán (1973), pág. 171.: «De familia rica, y poco atraído por los estudios y los títulos académicos (...), Lorca, sin embargo, halló en Nueva York una fuente casi inagotable para las dos vertientes, trágica y alegre —o si se quiere frívola— de su personalidad». Cfr., a este respecto, el testimonio de C.W. Crow. Igualmente, P. Eisenberg (1976), pág. 212, y K. Schwartz (1959), pág. 50, quienes hablan de la correspondencia con Cummings. Es la posición de L.F. Vivanco (1974, v. II), pág. 63; L. Cernuda (1970), pág. 184; J.M. Rozas y G. Torres Nebrera (1980), pp. 10-11; y R. Gullón (abril-junio 1957), pág. 167.*

[25] *Cfr. R. Predmore (1980), pp. 10-11; y R. Gullón (abril-junio 1957), pág. 167.*

[26] *Cfr. P. Menarini (1975), pág. 84.: «la natura si presenta in tutta la sua potenza non come salvatrice degli oppressi, bensì come purificatrice violenta del mondo dalle deformazioni provocate dalla civiltà.»*

[27] *G. Pradal (julio-agosto 1957), pág. 43, concluye que «la visión lorquiana del mundo es dualista: combate eterno de luz y sombra, de humano e inhumano». Opinión comparativa por R. Bosch (1964), pág. 43.: «se revela (...) un sentido del universo y de la vida, el combate cósmico de las fuerzas opuestas y su unidad superior en el gran todo»; por E. Honig (1977), pp. 81-107; E. de Zuleta (1981), pág. 273; y A.P. Debicki (1981), pág. 64.*

[28] *Cfr. J. Larrea (julio 1940), pág. 251.: «Le acuciaba el ansia de evadirse de sí mismo. Le dolían el tiempo y el espacio, prisionero como estaba entre las mallas de un apretado complejo de Edipo con sus conocidas desviaciones sexuales».*

[29] *Cfr. C. Castilla del Pino (1983), pág. 68.: «La incomunicación extensional revela la pérdida del sentido de la realidad en su conjunto, y la extensionalidad que se practica, desde un valor negativo adjudicado a* una *realidad, a una valoración negativa de* toda *la realidad».*

y «natura naturata») hipotácticamente supeditada a la Utopía (racionalidad de la negación liberadora). El lenguaje orweliano se enfrenta al lenguaje funcional de la tecnocracia por su carácter de estereotipo. Es en este instante cuando opera el poder subversivo de la memoria (retorno a la infancia, temporalidad idílica...): El residuo irracional del pasado presupone la identificación entre el pensamiento mágico y sus emblemas. Los universales metafísicos lorquianos (libertad abstracta, revolucionarismo político-moral, mito arcádico...) están puestos al servicio del catalizador supremo del texto (La mente como un fantasma verbalizado) [30]. La relación fatal entre el «ego cogitans» y el valor librecambista se hace trascendencia objetivada en la que la thanatoforía absorbe la metáfora de Dédalo como fabulador que elige la forma poética titánica para salvarse de la apocalipsis [31]. La tendencia lorquiana hacia las iconotropías vetero y neotestamentarias concluye en la dialéctica del amo-esclavo pero con un investimiento de la lucha entre la cultura nazarena (ascetismo, rigorismo moral...) y el rapto dionisíaco. Las tres metáforas especulares [32] remiten al motivema del doble y del segundo yo en su correspondencia con tres fuerzas básicas (la de Eros —principio del placer—; la del Nirvana —instinto de muerte—; y la de la realidad —mundo exterior—) [33] que catapultan al poeta desde la duda escéptica a la metódica [34] pasando por la ensoñación cósmico-telúrica, la metafísica del tiempo elegíaco, la heráldica de las imágenes andróginas y, a la postre, la hipérbole y las sinonimias alucinatorias que hacen del texto un auténtico somniloquio [35]. La cotidianeidad neoyorquina aparece «sub specie mortis», como una falsa totalidad en la que la dialéctica del sujeto y el objeto se ve afectada por la hipóstasis reduccionista [36]: la lógica del tercio excluso provoca la abolición del tiempo profano con la magnificación del tiempo mítico en el que «el hombre es verdaderamente él mismo» [37]. Esta teología política requiere de los objetos abstractos de identificación: la conciencia tecnocrática es, para él, el signo ideológico de la satanización positivista y cientista, reponsable único de la triple escisión del yo moderno [38]. Partiendo del Eclesiastés (y del sentimiento de orfandad), Lorca introduce ahora la mímesis triangular de la mediación del Otro (Whitman, la infancia...) como tematización del deseo. Nueva York, antes de ser geográfica, es una dimensión espiritual, una cultura cerrada (un «Welt»), una fantapolis en la que el éxtasis del recuerdo y la memoria afectiva son manifestaciones del ateísmo político de quien está fascinado por la mántica de las yuxtaposiciones asimétricas que revelan el absurdo y la nada [39] de ese infierno que imposibilita toda reconciliación: el subterráneo, el laberinto (las alcantarillas, el Hudson, el hueco...) son los grafos de un álgebra aterrorizada por la anonimización. Y como la dialéctica del silençio es deudora del pelícano de Musset y del albatros de

[30] *Cfr. H. Marcuse (1981), pág. 219 y passim.*

[31] *Como dice G. Bataille (1977), pág. 45, de Baudelaire.: «El poco discernimiento en la conciencia de su propia realidad justifica la vacilación».*

[32] *Cfr. Th. Ziolkowski (1980), pág. 139.: «El platónico espejo del arte que refleja el mundo de los fenómenos, el cristianismo espejo del alma que refleja a Dios y el romántico espejo del yo que refleja a otro ser humano».*

[33] *Cfr. H. Marcuse (1969), pág. 52 y passim.*

[34] *Cfre. G. Bachelard (1973), pág. 36.*

[35] *Cfr. G. Bachelard (1982), pág. 86.*

[36] *Cfr. K. Kosik (1967), pp. 37, 68, 71 y 103.*

[37] *Cfr. M. Eliade (1982), pág. 41.*

[38] *Como afirma J. Habermas (1981), pág. 95.: «Esta escisión del yo moderno frente a la sociedad encuentra su correspondencia en la del sujeto agente frente a sus propias necesidades: La naturaleza humana empirísticamente interpretada, el instinto y la inclinación se enfrentan inconciliablemente a las normas universalistamente justificadas del derecho burgués y a la ética formalista».*

[39] *Cfr. R. Girard (1985), pág. 139.: «El individualismo pequeño-burgués concluye con la grotesca apoteosis de lo Idéntico y de lo Intercambiable».*

Baudelaire, Lorca superpone la escatología judeocristiana, la beatitud de la infancia, el «regressus ad uterum», la anamnesis como recuperación [40] frente al cataclismo. La temática animista (neoplatónica) [41] es solidaria con la época parabólica. La búsqueda de valores auténticos en un mundo pluridegradado acaba por girar en derredor del motivo de la «bona fides» pero con la combinatoria de la condena del placer orgiástico y el deliquio priápico hasta su neutralización en la imagen apolínea de lo destructivo [42] o en el salto analáptico hacia la ingenuidad [43]. El discurso lorquiano es apologético en el sentido heideggeriano por cuanto incurre en la ideología de la sangre y del suelo (el espacio pastoral, trasunto de una sociedad patriarcal hermoseada hasta la caricatura) mixtificada, a su vez, por la homilía de la expiación. La estética de lo trágico (que tiene como momento agonal la execración contra la unidad abstracta del dinero) degenera en melodrama por su pretensión oracular directamente deudora de la filosofía de la vida (Nietzsche y Bergson, ante todo). Frente a la cultura barbárica, Lorca arroja su «skepsis» y deriva hacia la metáfora sachopenhaueriana de la fábrica de la naturaleza en su vertiente de la eternización del dolor [44]. Esta cotidaneidad tecnológica es, para él, reino de la Caída, del abandono de la Autenticidad ontológicamente absolutizada [45].
Pero sólo una hermenéutica textual podrá explicitar todo lo anteriormente apuntado.

2. Análisis de *Poeta en Nueva York*

2.A.— La mirada utópica y la oposición «Aetas aurea»/«Tiempo saturniano»

«1910» (Intermedio) se vertebra en derredor del motivo del Ojo (del reconocimiento) como emblemática de una sensorialidad totalizante en la que la razón ha sido suplantada por una sentimentalidad ambivalente. El uso de la metonimia (ojos) cualificante, de la prolepsis elegíaca («Aquellos ojos míos de mil novecientos diez», etc.): «Aquellos ojos míos *NO VIERON* (—enterrar a los muertos; —ni la feria de ceniza; —ni el corazón.. = La enumeración (disiecta membra) trimembre prefigura el apocalipsis)/VIERON (—la blanca pared; —el hocico del toro; —la seta venenosa; —una luna incomprensible= la enumeración tetramembre magnifica, por su función de eco, la aureola catagógica-feísta como correlato de la sentimentalización del «dies mirabilis»). «Allí mis *pequeños* ojos»: la atribución epitética es un connotador solidario con la atmósfera evocativa de una infancia escindida entre la fascinación y el terror pánico. La figura metonímica («Aquellos ojos míos», anafóricamente disemi-

[40] *Sobre todos estos mecanismos, cfr. M. Eliade (1985), pp. 41, 44, 83 y 85.*

[41] *Cfr. J.C. Rodríguez (1974), pág. 59 y passim.*

[42] *Cfr. W. Benjamin (1982), pág. 159.*

[43] *Th. Adorno (1983), pág. 66, afirma.: «Frente al enorme peso del mundo cosificado, el medio por el que nos sustraeremos a la apariencia que nos influye ese mundo endurecido y prefabricado consiste en que efectivamente somos capaces de tales experiencias, en las que, casi diría, conseguimos un momento de ingenuidad».*

[44] *Como dice Th. Adorno (1969) pág. 106: «El sendero del romanticismo de la desilusión declara a cada individuo convicto y confeso de bancarrota moral.»*

[45] *Cfr. G. Lukács (1982), pág. 72.: «consiste en reducir toda objetividad y todo comportamiento respecto a ella a las formas originarias más simples y más generales (...) Así aparecen (...) fenómenos de la cotidianidad capitalista como si fuesen determinaciones ontológicas esenciales del ente como tal».*

[46] *Para toda referencia al texto, manejamos la edición de E. Martín.* Poeta en Nueva York. *Barcelona. Ed. Ariel, 1983. Sobre la poesía de Lorca, en general, cfr., entre otros muchos estudios, AA.VV. (1976); M. Adams (1977); V. Bardi (1979); M.T. Babín (1954, 1976, 1982); A. Varea (1957); A. Belamich (1962); R. Campbell (1952); C. Couffon (1962); C.W. Cobb (1967); A. de la Guardia (1944); G. Díaz-Plaja (1973); B. Frazier (1973); C. Fusero (1969); F. García Lorca (1981); D.K. Loughram (1978); R. Martínez Nadal (1980); J. Monleón (1974); J. Mora Guarnido (1958); R. Ramos Gil (1967); R.F. Scarpe (1961); J.L. Schonberg (1956); y J.B. Trend (1955).*

nada) actúa, por su carácter redundante, como leit motiv de la aprehensión del mundo en su radical contradicción. El desplazamiento desde la notación temporal («de mil novecientos diez») a la zoosemia («en el cuello de la jaca») es el axis de la incoherencia de los datos de una objetividad dinamitada. Es aquí donde queda validada la función del bestiario (caballito de mar, jaca, gatos, ranas, cangrejos) porque, aun tratándose de asociaciones con lo cataclísmico, sus cualificaciones son las de la pasividad y victimización sinecdóquicamente polarizadas por la visión del «descensus ad inferos». El poema fluctúa, pues, entre una afectividad positivizadora («caballitos»), lo heráldico-andaluz («jacas»), lo eglógico-aldeano («gatos»-«ranas») y lo fluvial («cangrejos»). Paralelamente, la constelación objetal (blanca pared, seta venenosa, luna, limón seco, botella, desván, bailarinas, manchas de aceite, polvo viejo, estatuas y musgos, cajas) constituye un campo semántico subordinado al tiempo evocado y en íntima conexión con el bestiario; como éste, son connotadores del «memento» arcádico-infantil: Deícticos del ambiente pueblerino («blanca pared» —con su expansión «donde orinaban las niñas») o rural-campesino («seta venenosa», «limón seco»...); deícticos de la mitología infantil («desván», «bailarinas»...); o símbolos del telurismo («luna»). La disposición climática ascendente de la operatividad perceptiva del Ojo («Aquellos ojos míos: *EN* el cuello de la jaca ⟶ *EN* el seno traspasado de Santa Rosa ⟶ *EN* el desván ⟶ *EN* un jardín (A) ⟶ *EN* EL SITIO DONDE EL SUEÑO TROPEZABA CON SU REALIDAD» —B—) obedece al tránsito de lo concreto (la anáfora locativa relentiza el ritmo) a lo abstracto: la dualidad antitética «SUEÑO»/«REALIDAD»: «Principio del Placer»/«Principio de la Realidad», es la marca isotópica regente. El punto culminante de esta mecánica abstraccionista viene prefigurado por el hiato que se establece entre lo descriptivo-surreal y la irrealización condensada en el epifonema final hacia donde confluyen la deshumanización («sin desnudo») y la desobjetivación («He visto que las *cosas*/cuando buscan su pulso encuentran su vacío»). Los semas de la privación («Hay un *dolor* de *huecos* por el aire *sin gente*») rubrican la quiebra de la armonía preestablecida[47].

Tu infancia en Menton» es una glosa del topoi «Tempus irreparabile fugit» y de la nostalgia del equilibrio. La prótasis («Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes») preludia (como prognosis veridictoria) el sustrato temporalista a partir del doble contraste «Soledad» (Interioridad)/«Cismundaneidad» (Exterioridad): «Autonomía»/«Heteronomía». La fascinación por una realidad meramente potencial pero no manifestada («*sabios* vidrios» = vidrio ⟶ cristal ⟶ espejo ⟶ Reflejo) se opone a la «yerta *ignorancia*» (= inocencia y asombro ante un mundo no alienado). La incoherencia se materializa en la magnificación de lo objetal humanizado y en la petrificación de la esfera humana. Las equivalencias y reciprocidades entre la esfera humana (que propende a la naturalización) y la esfera natural (humanizada) son claras: HOMBRE = Amor no cumplido/«RUISEÑOR»: «amor enajenado». En esta perspectiva de las amputaciones múltiples, el poeta inaugura la búsqueda de sentido («he de *buscar*»—«he de *buscar*») que resulte gratificante («tu alma tibia sin ti que no entiende», «allí león», «allí furia del cielo», «allí caballo azul»). La utilización de la mitología clásica (Apolo, Saturno) crea una realidad paralela a la de la cotidaneidad en cuanto hiperrealidad estrictamente referencial. La antítesis «Amor»/«Muerte» resulta enfatizada por la elección de la segunda persona posesiva que supone la objetivación y el distanciamiento del yo lírico por persona vicariamente interpósita. Del monólogo se pasa al diálogo telepático donde la reflexividad queda asegurada por el yo implícito. La combinatoria óntico-existencial del horror a la castración[48] y la confronta-

[47] *P. Menarini (1975), pág. 49, habla de «una cronaca emozionale del poeta fanciullo».*

[48] *M. García Posada (1981), pág. 69, así lo sostiene.: «Horror a la castración y rechazo de los escoliastas del amor fecundo».*

ción de la infancia mitologizada frente al mundo adulto[49] actúan como netrualizadores de una exterioridad laberíntica.

«Poema doble del lago Eden» está estructuralmente conectado (por su tematización del motivo de la infancia-amor) con *«Vals vienés»*, *«Fábula»*... e *«Intermedio»*[50]. La oralidad genesíaca (la voz tutorial, el verbo) es la responsable de la creación de un mundo mítico[51] pero escindido («mi voz *antigua»*/voz de la *modernidad»*) en una dualidad de antítesis constantes, la más importante de las cuales es la de «Conocimiento»/«Desconocimiento» (*«ignorante* de los densos jugos amargos»—«del césped *no conocía* la impasible dentadura del caballo»—*«matando* en mí la burla y la sugestión *del vocablo»*/«Yo *sé* el horror de unos ojos despiertos»); oposición que resulta neutralizada por el «tertius comparationis» («No. No. Yo no pregunto. Yo deseo»). La apropiación de la imagen bíblica («Voz de mi abierto costado») resemantiza el episodio crístico para problematizar la oposición «Fe»/«Escepticismo». El tema del Olvido (punitivo y no reparador) reaparece por ser manifestación de un estado de enajenación generalizada. La cuádruple perspectiva del Olvido maximaliza la trascendencia de la pérdida de la propia identidad. Las humanizaciones («hombro de la hora»), el sentido de infinitud temporalista («en las últimas expresiones»), el motivo del espejo como metáfora de la alteridad («en los espejos de los otros») y la imagen de lo lúdico destructor («juego de tiro al blanco»), son expansiones de lo Inauténtico: Recuerdo/Olvido actúan como fuerzas centrípetas y centrífugas sobre un panorama metamórfico («rosas-boca»: «césped-no conocía») que crea la equivalencia entre realidad humana y realidad natural. Por doquier proliferan las imágenes catagógico-feístas en cuanto epifenómenos de una Modernidad travestida como Castración. La apelación a la voz («Déjame salir») marca el tránsito de lo descriptivo a lo vocativo-conjuratorio. Las alusiones bíblicas («puerta cerrada»—«Eva»—«Adán») remitologizan y desmitologizan simultáneamente la voz que aparece absorbida por el mito edénico y adánico («Eva come hormigas»—«Adán fecunda peces») en su confluencia, bisémica, con la deidad jánica («hombrecillo de los cuernos») iconográficamente atribuible tanto a Jehová como a Lucifer. La renuncia a lo fenoménico («no quiero mundo») y a lo hiper o surreal («ni sueño») da paso a la asunción de abstracciones hipostasiadas («Libertad»—«Amor humano»), auténtica religación con el programa moral de la «aurea mediocritas». Las expresiones de acoso y persecución («Esos perros marinos me persiguen...») culminan con el deseo de la catarsis purificativa («quema con tu lengua/esta voz de hojalata y talco!»). El rechazo de nomenclaturas y taxonomías («porque no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja») establece la nueva oposición entre «Forma»/«Sustancia»: «Esencia»/«Apariencia»; en lugar de un nominalismo de categorías absolutas, se impone otro «modus representandi» de naturaleza emblemática (cosa, niña, abeto) producto de la metamórfica («cómo lloran los niños» → rosa, niña). La imagen de la lengua cauterizadora queda condicionada por el ansia de libertad y su correlato del «desnudo» y la «pureza». Al motivo del laberinto se superpone el del desnudo para magnificar la significancia perturbadora de ciertos fetiches thanatóros («En el *laberinto* de biombos es mi *desnudo* el que recibe/la *luna de castigo* y el *reloj encenizado»)*: Voz antigua → amor humano → libertad → desnudo → laberintos → soledad: el proceso iniciático queda definitivamente figurativizado en este encadenamiento. La voz es «mi hijo»: Niño → niña → hijo → MADRE. El recorrido onto y filogenético desemboca en

[49] E. de Zuleta (1981), pág. 271, afirma que se trata de la búsqueda «de la infancia mitológica, paraíso perdido como en la mitología de los hombres».

[50] Cfr. M. García Posada (1981), pág. 69.

[51] Para R. Predmore (1980), pág. 81, «The most obvious doubleness is the double temporal perspective whith the poem obens».

el mito de Saturno [52] y en la vivencia de la soledad total («Esperando (...) mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado»).

«Nacimiento de Cristo» invierte el sentido del mito belenita aprovechándose de un contexto eglógico-pastoral (pastor, perros, mula, toro...) para desemantizar el motivo veterotestamentario del «Puer Natus Est» y simbolizar la psicofanía del «Mal» con sus tres adyacencias (Mundo, Demonio, Carne): «Los vientres del demonio resuenan por los valles/Golpes y resonancias de carne de molusco», etc. Las antropomorfizaciones y los duplicados especulares y esquizoides («La mula tiene un sueño de grandes abanicos/y el toro sueña un toro de agujeros y de agua») reinventan una realidad-otra como deseo de la pérdida de la propia identidad. El Niño («Cristo de barro»), nimbado por la aureola de lo fúnebre («se ha partido los dedos»), asume su significado prometeico gracias al simbolismo numérico del 3. Las imágenes catastrofistas se expanden en todas direcciones («Los pañales exhalan un rumor de desierto/con cítaras sin cuerdas y degolladas voces»). Manhattan y Lutero son los responsables de la mixtificación del mensaje crístico: Si la «nieve» del verso primero connota pureza, la «nieve» del verso 7 («La nieve de Manhattan empuja los anuncios») alegoriza la esterilidad del espacio urbano. Frente al catolicismo hispano/el protestantismo luterano como religión del dinero y el ahorro.

2.B.— De la arquetipificación sentimentalizadora a la épica de la autoinmolación

«Fábula y rueda...» obedece a la lógica de los opósitos por tratarse de una evocación-homenaje en la que las tres figuras quedan arquetipificadas: Enrique (camas, muertos y periódicos abandonados, hormigas, bar, maletas nuevas, ojos vacíos de los pájaros ⟶ se asoma a la Muerte); Emilio (ojos y heridas de las manos, sangre y alfileres, yerta ginebra ⟶ se asocia al Trabajo Manual); Lorenzo (universidades, hojas y bolas de billar, seno de Flora ⟶ asociado al Trabajo Intelectual). El estribillo se va modificando como el sonsonete de las canciones de corro infantil para contrastar con la tonalidad elegíaca de la presentización histórica de la vivienda angustiante que llega a neutralizar a las hipérboles laudatorias. El sentimiento de la ausencia es la que opera con imágenes thanatóforas y devalorativas hasta perfilar la óptica tremendista, climáticamente descendente (moscas ⟶ perro ⟶ vilano ⟶ brisa ⟶ borrachos). La irrupción de lo feísta salva, desde la rememoración, la amistad idealizada y no contaminada a pesar de las «moscas» (podredumbre...), los «tinteros» que orina el perro» (suciedad....), «la brisa que hiela el corazón de todas las madres». Como en *«1910»*, reaparece el motivema del Ojo («Los *vi* perderse llorando y cantando») que por el juego del contraste (llorando/cantando) disocia los antónimos vida/muerte. La enumeración locativa hexamembre marca el tránsito desde lo objetivo («por un huevo de gallina»— «por la noche») a lo subjetivo («por *mi* dolor»—«por *mi* alegría»—«por *mi* pecho»—«por *mi* muerte») en disposición ascendente (dolor ⟶ alegría ⟶ pecho ⟶ MUERTE). La muerte interiorizada implica la identificación (y la asunción) con su destino. Todos los demás recursos (bestiario-ciervo, caballo-que se amalgama con lo funebre; la epítasis bilateral de naturaleza sinestésica— «largo dolor blanco»— en correspondencia con una sinonimia —«leche»— contextual; la remitologización —«Diana es dura pero a veces tiene los pechos nublados»— como semántica de la falta de equilibrio; la zoosemia, recurso sincrético entre lo floral y lo animal —«Cuando se hundieron las formas puras bajo el *cri cri/de las margaritas»*—, etc.) están puestos al servicio del onirismo epistémico y perceptivo («comprendí que me habían asesinado»). La impersonalización («recorrieron»—«abrieron»...) contribuye a enfatizar este sensismo contradictorio en su confirmación final (el vampirismo y la antropofagia: «destro-

[52] E. *de Zuleta (1981), pp. 278-279.: «donde se define lo que llamaríamos la poética de la voz reencontrada».*

zaron tres esqueletos para quitar sus dientes de oro»). Gracias al recuerdo, la imagen de los tres amigos se petrifica en su trascendentalidad («Pero se supo (...) que el mar recordó de pronto los nombres de todos su ahogados») que es solidaria de la liturgia de la purificación [53]. El simbolismo cabalístico del 3 y del 6, en su efecto de misterización, se ve reforzado por el 4 («Estaban los tres helados» → «Estaban los tres quemados» → «Estaban los tres enterrados» → «Estaban los tres momificados») en la reconstrucción de este tiempo eternizado [54].

2.C.— La enumeración caótica y el multiperspectivismo temporal («Vals vienés»)

«En Viena HAY(A):—diez muchachos—un hombro donde llora la Muerte—un bosque de palomas disecadas—una calle que desemboca en el aire—un fragmento de la mañana—un salón con mil ventanas»//(B).—:—diez niños pequeños—una boca donde gime el sueño—una Muerte para piano—fragantes guirnaldas de llanto—flautas y mendigos por los tejados»: La doble enumeración caótica (hexa-pentamembre) está compuesta por semas de privación, bien hiperbólico-desrealizadores, bien de un onirismo polarizado por la thanatoforía, pero todos ellos en dependencia con las dos prótasis («diez muchachos»—«diez niños pequeños»). El contraste se produce por el choque entre la mítica Viena («joie de vivre»; aristocracia corrupta; capital del imperio austrohúngaro; decadentismo señorial...) y Viena como ciudad saturniana. El segundo contraste sería, pues, el de «Vida»/«Muerte». Las expresiones apostróficas («Toma este vals...») codifican una opción hipotética para el amor como fuerza salvífica («quiero, amor mío, quebrar,/violín y sepulcro, las cintas del vals»). La antítesis «Interioridad»/«Exterioridad»: «Inocencia»/«Artificiosidad» resultan aseguradas por ese amor que quiebra tanto el violín (lo hedónico evanescente) cuando el sepulcro (la Muerte). Nos hallamos en la línea platonizante del amor no venusino. Añádase al multiperspectivismo temporal (*Presente:* hay, llora, desemboca...; *imperativo:* toma, mira; *futuro:* te daré, bailaré...) [55].

2.D.— Dualismo moralista: «Telurismo»/«Maquinismo»: «Razón vital»/«Razón Tecnológica»

En «*Vuelta de paseo*» la obertura «in medias res» («Asesinado por el cielo») crea una atmósfera de pesadilla gracias a la elisión de todo indicador circunstancializador o modelizador. De nuevo (cfr. «comprendí que me habían asesinado», de «*Fábula...*») Lorca asume ritualmente una muerte totalizadora como liturgia sacrificial contextualizada por el binarismo subordinado al motivo de la Escisión: sierpe—cristal, árbol de muñones—niño, animalitos—agua, cansancio—mariposa, etc.; motivo que está axiomatizado desde la prótasis poemática («Entre las formas que van hacia la sierpe/y las formas que buscan el cristal,/dejaré crecer mis cabellos»). La colisión de los predicados—formas se sostiene sobre un dualismo moral cargado de ambigüedad a pesar del juego antitético «Sierpe» (lo telúrico)/«Cristal» (la modernidad industrial). El punto culminativo («Tropezando con mi rostro distinto de cada día») crea una circularidad envolvente simbólicamente perfecta» [56].

[53] *P. Menarini (1975), pág. 52.: «la desolazione che il distacco dal proprio passato ha creato in Federico».*

[54] *P. Menarini (1975), pág. 54.: «Enrique, Emilio, Lorenzo e Federico sono una stessa persona e tutte le persone che muoiono schiacciate da una realtà che non consente loro si trovare uno spazio vitale». Cfre., como complemento, L.V. Boscán (1969-1970).*

[55] *R. Predmore (1980), pág. 45, llega a afirmar lo siguiente.: «In it the poet declares in his own first person his love for a «thou» of unspecified sex».*

[56] *R. Predmore (1980), pp. 36-37, dice.: «In other words, he feels himself condemned to suffer his fate caught in the tensious of such opposing forces as may be implied by serpent and crystal (...), we may assume that serpent and crystal stand for something like man's lower impulses and his higher aspirations». non è perpetrato da un metafisico potere ostile, ma dalla concreta realtà newyorkese, geograficamente a storicamente definibile e riconoscibile».*

También *«Norma y paraíso de los negros»* responde a la semántica opositiva entre «Artificiosidad»/«Naturalidad»: «Muerte»/«Vida» («odian, odian»/«aman»). Frente a la deshumanización (sombra, conflicto, flecha sin cuerpo, pañuelo exacto, aguja) y a la ciencia cosificante, se opone otra «ciencia» («Con la *ciencia* del tronco...») vehiculadora de la religación primordial (la vuelta a los orígenes) y del «ordo naturalis». La abundancia de modelizadores y circunstantes deícticos-señalativos (por, sin, donde, allí...) visualiza la confrontación entre fuerza vital/thanatoforía. El campo semántico (dormida, sonámbulos, sueñan, durmientes) del onirismo alucinatorio refrenda la antítesis «Humanización»/«Cosificación» según el canon de las neutralizaciones equipolentes («azul-crujientes—sin un gusano → Humanización vivificadora: huevos de avestruz → quedan eternos → lluvia → bailarinas → hierba → gula → tinta → desesperación»). El epifonema («¡sobre las últimas cenizas!») como colofón aureático y jubiloso del triunfo de lo lúdico-dionisíaco-intrahistórico («la danza») sobre la esterilidad («últimas cenizas»). Por eso el bestiario (gusano, avestruz, camellos...) contribuye a la visión ameliorativa; en tal sentido, son mitologizadores de un universo concorde en el que la alternancia «actividad»/«pasividad» es producto del telurismo [57].

«Oda al rey de Harlem» gira alrededor de múltiples ritualizaciones [58] a partir del binarismo «Naturaleza»/«Civilización» conectado dialécticamente con el motivo hegeliano del amo y del esclavo [59]. El rey adquiere connotaciones mesiánicas, carismáticas y salvacionistas (nuevo Moisés ajeno a toda pauta evangélica) en un contexto que por endíasis y antilogía resulta intencionadamente esperpentizado hasta hacerse arquetipo biocultural [60]. Las atribuciones feístas son denotantes de su condición plurialienada; el vicarismo funciona, pues, como una emblemática de la Redención. Los predicados [61] (cuchara, embudo, rayador, plumero, cacerola, traje de conserje...) diseñan una figura canónica en la que la violencia («arrancaba», «golpeaba») es una expansión litúrgico-ceremonial que resemantiza el significado original del fetiche, el ídolo y el tótem. Se trata de una violencia chamánica (no racionalizada como la del hombre blanco) vinculada con el mito del origen (Africa, cocodrilos, monos). La Naturaleza no aparece violentada (forma extrema de la usurpación) sino en íntima correspondencia con la esfera humana según la ley de la reciprocidad. Frente a ello el bestiario citadino aparece vinculado con lo thanatosémico («los escarabajos → borrachos de anís → olvidaban el musgo de las aldeas», etc.). La naturaleza huye del espacio urbano («Las rosas huían») por tratarse de una fantasmagoría dominada por fuerzas sadianas («Los niños machacaban pequeñas ardillas»), por el fetiche de la sangre («rubor manchado», y versos 64 a 71) y por la insolidaridad. El tono profético-admonitorio-execratorio y onomatopéyico (versos 16-23): El sentido hipotético-obligativo («Es preciso...») culmina en la hipérbole laudatoria de la infinita belleza de los objetos emblemáticos de la negritud. El encadenamiento de hipérboles («No hay angustia comparable...») genera toda una constelación de semas de privación climáticamente orientados hacia el rey («a tu gran Rey *prisionero* con un traje de conserje») y la colisión entitativa (rey/traje de conserje). En este aspecto presidido por la usura

[57] *P. Menarini (1975), pág. 65.: «Ciò che odiano i negri-e anche Lorca-e la falsità di un mondo nal quele non trova più pesto nè senso alcuna manifestazione naturale i dal quele, anzi, la natura è stata radicalmente bandita in quanto equilibrio non meccanico e perciò non controllabile nè manipolabile».*

[58] *F. Umbral (1975), pág. 113, dice.: «Observamos que no es la justicia y la igualda lo que Lorca profetiza, sino el advenimiento del caos (...) Es el tirón telúrico, más que el mero tirón político.*

[59] *M. García Posada (1981), pág. 77.: «Es decir, que la oposición civilizacion naturaleza debe inscribirse en el cuadro más amplio de la relación que enfrenta a* opresores *y a* oprimidos».

[60] *Como dice P. Illie (1972), pág. 142.: «El conflicto cultural (...) tiene sus raíces en la biología, que a su vez condiciona muchas actitudes mentales».*

[61] *L.F. Vivanco (1974), pág. 67, dice.: «La cuchara de este negro tiene tanta categoría existencial y poética como el cuchillo de* Bodas de sangre *y del* Diálogo del Amargo».

(«Las muchachas americanas/llevaban niños y monedas en el vientre»), la antropofagia («tragan pedacitos de corazón») y el hibridismo racial y mimetizador (los mulatos en su ansia de legitimización), la Naturaleza actúa como una deidad teologizada que destruye la fascinación autohipnótica («el viento empañaba espejos/y quebraba las venas de las bailarinas»). El profetismo (sólo una revolución violenta dignificará a la raza expoliada) se apoya en el mitema de la sangre. La construcción en hipérbole («La sangre no tiene puertas»); la humanización de abstracciones hipostasiadas («noche boca arriba»; «pecho de los paisajes»...); las notaciones mitológicas («Luna de Cáncer») y milenaristas; la irracionalidd del impulso vindicativo («sangre que busca...»); los metaforismos traslaticios («muertos enharinados»...), culminan en el futuro premonitorio de la coda («que vendrá») donde resulta sacralizado el sentimiento justicialista de una Naturaleza reconciliada consigo misma. El Rey, al fin («cuyas barbas llegan al mar»), recupera toda una dignidad usurpada por los detentadores del poder [62].

«*Navidad*» combina las estructuras paralelísticas hasta confluir en una circularidad clausa. La reiteración anafórica deíctica (obertura) y exclamativa-admirativa (coda) coadyuva al tránsito de lo objetal a lo subjetivo a partir de la metamórfica de las identificaciones polisémicas:

PRÓTASIS		APÓDOSIS
— «¡Esa *esponja* gris!»	→	— «¡Oh esponja *mía* gris!»
— «¡Ese marinero *recién degollado*!»	→	— «¡Oh cuello *mío recién degollado*!»
— «¡Ese *río* grande!»	→	— «¡Oh *río* grande *mío*!»
— «¡Esa *brisa* de límites oscuros!»	→	— «¡Oh *brisa mía* de límites que no son míos!»
— «¡Ese *filo amor*! ¡Ese filo!»	→	— «¡Oh *filo* de *mi amor*! ¡Oh hiriente *filo*!»

En el primer caso los índices señalativos de la enumeración pentamembre («esa») atestiguan la presencia de una constelación de elementos asociados al agua y al amor; en el segundo caso, la transformación del marinero degollado en «cuello mío recién degollado» responde a la mecánica personalizadora e hipersentimentalizada tan característica de Lorca. El motivo del «marinero en tierra» es una superposición anómala de dos realidades-sensibilidades contrapuestas. El acto ritual de la multiplicación («cuatro marineros → uno, cien, mil marineros») amplifica la disonancia entre lo idílico («la Navidad») y lo trágico. La espacialidad abierta del mar contrasta, en consecuencia, con un mundo monádico en el que señorea la soledad ontológica metonímicamente expresa («sin enterarse de que el mundo/estaba solo por el cielo», etc.). La fabulación sobre los Argonautas se degrada en un mar de cemento que niega la utopía. Sólo resta la solidaridad entre el poeta y los nuncios de la quimera («ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas»).

2.E.— El monólogo shakesperiano y el pastiche del «Puer Natus Est». El carnaval y la mántica animistas

En «*Iglesia abandonada*» el yo trágico de los monólogos shakesperianos interioriza el tiempo elegíaco en forma de planto a la vez execratorio y admonitorio [63]. El uso del pretérito condiciona la atmósfera evocativa. La perspectiva «yoísta» se textualiza por la anáfora («Yo tenía»—7

[62] P. Menarini (1975), pág. 72. apostilla.: «*Indubbiamente egli non sta auspiciando un cambio di potere, di gestione politica: al contrario, il poeta sembra trovarsi in questo momento in una sfera di affermazione assai diversa, al limite apolitica e di chiara derivazione cristiana, dove ciò che predice si configura, genericamente, nel riscatto degli* oppresi *dagli* oppressori, *nella promozione del* povero *nei confronti del* ricco».

[63] *M. García Posada (1981), pág. 70.: «El niño Stanton constituye la objetivación de la tragedia que es la pérdida de la infancia».*

veces—) y los encabalgamientos rítmico-semánticos («Yo tenía un hijo que se llamaba Juan ⟶ Yo tenía...», etc.) cuya función-eco queda reforzada por la selección temporalista (el viernes, «dies mirabilis» de la liturgia cristiana) y el contraste verbo-aspectual imperfectivo («tenía»)/perfectivo («se perdió»). A partir del doble estereotipo testamentario («viernes», «todos los muertos»), la nomenclatura religiosa establece el paralelismo entre la ceremonia religiosa (irónicamente devaluada) y la ritualización ecuménica de la Muerte del Inocente como víctima propiciatoria de la Barbarie. El contraste entre «Sentimiento lúdico» (niño)/«Sentimiento fúnebre» (sacerdote) testimonializa la cosificación de los sentimientos primarios y, ante todo, el metamorfismo animista (Juan ⟶ hijo ⟶ mi niña era un pez ⟶ tenía y mar)[64] y chamánico («Saqué una pata de gallo por detrás de la luna»), todo ello bajo cobertura de las correspondencias en serie que procuran aniquilar el dolorido recuerdo. Lo fluyente, lo acuático (el mar como simbolización de lo purificativo y catártico) se opone al estatismo de la matemática canónica (las columnas), sinonimia de una racionalidad petrificante a la que se subordinan los iconos y los signos de la parafernalia cristiana (misa, piedra, etc.): Columna/mar: Piedra/locura de pingüinos y gaviotas son antítesis que conducen directamente desde la subjetividad («Yo tenía») a la objetividad («El tenía un hijo») para universalizar el drama de una cristiandad hipócrita.

En «*Nocturno de Battery Place*» la metamórfica asume el papel de transmutador de identidades con la liquidación del principio de la propia autonomía en beneficio de una realidad epicena que gira en torno al «Otro» («Se quedaron *solos* ⟶ se quedaron *solos* y *solas* ⟶ SOLOS»); humanidad que sufre la transustanción zoomórfica y la naturalización de la violencia (Esfera objetal ⟶ «últimas bicicletas»/esfera humana ⟶ «la muerte de un niño»). La Muerte («Soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes») se yuxtapone a la «Otredad» como forma depurada de la perversión. La triple antropomorfización de lo objetal y/o humano («silencio ⟶ con mil orejas»; «diminutas bocas ⟶ de agua»; «en los desfiladeros que resisten ⟶ el ataque violento de la luna») es una instancia cómplice del motivo infantil» («la muerte de un *niño*»; «Lloraba el *niño* del velero»; «No importa que el *niño* calle») sobre el que se centra, condensado, todo el dramatismo del poema. La desarmonía ontológica entre mundo objetal/mundo humano da lugar a la esquizoidia epistémica y existencial que se sustancializa como polaridad entre «Ser»/«Parecer». La indiferencia ante el dolor cósmico («ni importa la derrota de la brisa/en la corola del algodón») es el orden universal que imposibilite el recuerdo («Es inútil buscar el recodo/donde la noche olvida su viaje») o la vivencia gratificante («acechar un silencio»). La metáfora del eterno retorno («La tierra se muerde la cola») y el motivo del «idiota» (tan cervantino) son componentes básicos del romanticismo de la desolación. Por eso sólo en los ojos de los idiotas existen «campos libres», alegoría de una naturaleza primigenia no contaminada. Los contrastes encadenados («Paisajes llenos de sepulcros/ que producen fresquísimas manzanas»; «estatuas diminutas// párametros de sangre», etc.), filtrados a través de las antropomorfizaciones ironizantes («la noche/ abierta de piernas sobre las terrazas»), rubrican (con la bisemia de la noche) la incoherencia del espacio urbano neoyorquino.

«*Luna y panorama de los insectos*» adopta la forma de una plegaria mariana. La figura de la Virgen sufre el proceso de las metamorfosis de lo minúsculo (mímesis de lo humilde) y de la ninfoclastia. Es invocada, no como intercesora ante un Dios metafísicamente justiciero, sino como valedora y custodia de los seres más indefensos («reina del perejil prestado») e, incluso, de lo gigantesco («Ballena de todos los cielos»). La dualidad antitética se consolida por oposición de «Fragilidad» («me dé la pura luz de los animalitos/ que tienen una sola

[64] *L.F. Vivanco (1974), pág. 68, dice que el poema «acusa desde luego la lectura de Frobenius, entonces de moda, y de otros libros sobre la mentalidad primitiva».*

letra en su vocabulario» etc.)/ «Nobleza» («Lejos de la despreciable sabiduría del gato», etc.). La antítesis de segundo grado «Sabiduría»/ «Ignorancia» se convierte, consecuentemente, en haz isotópico estructurante. Lorca apela a la sentimentalización de lo minúsculo porque son entidades evocadoras de la «nesciencia» originaria y de la inocencia. La selección (ameliorativa y ennoblecedora) de lo humilde (símbolo de la indefensión) queda textualizada por varios recursos: Los diminutivos de connotaciones afectivamente positivas («animalitos», «muertecitos»); semas de privación asimismo superlativizadores («animalitos que tienen *una sola letra* en su vocabulario»; «Animales *sin alma»;* «Criaturas que aman *sin ojos»);* la utilización de la imaginería antimercantilista («No hay quien llore porque comprenda/ el millón de muertecitos que tiene el mercado»); y los antropomorfismos aplicados a lo vegetal («Esa muchedumbre china de cebollas decapitadas»).

«*Sepulcro judío*» arranca de una rotunda oposición: «Los niños de Cristo»/ «Los judíos»: «Cristianismo» (acciones postizadas) «Judaísmo» (semas de privatización: perros, angustia, persecución, etc.) La primera imagen (asimismo antitética: mar-libertad/ sepulcros) preludia la paráfrasis del mito de Judío Errante y el patetismo del cenotafio-columbario en cuanto alegoría del «malditismo» asumido en términos de un fatalismo de la resignación y del quietismo. La metamórfica polisémica se yustapone al motivo de una naturaleza estilizada (ucrónica y atópica) donde la lógica animista de lo uno-múltiple da lugar al estatuto de la disociación: «el agua era una paloma» ⟶ «la madera era una garza» ⟶ «el plomo era un colibrí». El bestiario se subordina a la visión ameliorativa. El componente «paloma» se disemina por un simbolismo prestigiado socio e ideolécticamente con el sobreañadido cultural de la inocencia sacrificial («El agua era una *paloma*»; «con un solo corazón de *paloma*»; «porque la media *paloma gemía*»). En esta perspectiva de la victimación de la «gens» judaica, los elementos arquitectónicos relacionados con el cementerio (verja, muro, arquitectura, entradas de mármol, cúpula, columna...) contribuyen a perfilar la atmósfera de lo lúgubre: La *paloma* y el *faisán* son emblemas de la inocencia liberadora. La sincopación de tiempos disímiles (el mitológico de la diáspora y el histórico de la persecución) y las metonimias metaforizantes del espacio laberíntico devienen magnificados por la existencia de una naturaleza también expoliada y envilecida («hojas diminutas»; «hierba celeste y sola»): Dos imágenes feístas clausuran la panorámica de los desajustes («negro de los sombreros de copa»— «huellas dormidas de los zapatos»). La representación de lo sepulcral se va concretando por medio de referencias negadoras de la vida. El sepulcro es una alegoría del genocidio antisemita construido con imágenes marítimas («barcas de nieve»; «las barcas de los cementerios») pero que se petrifican en su estatismo. Las objetivaciones de la modernidad («media paloma»; «rueda de reloj»; «orugas parlantes», etc.) aparecen contaminadas por la pestilencia de lo macabro y lo putrefacto hasta su «consumatum» final («todo el cementerio era una queja/ de bocas de cartón y trapo seco»[65]).

2.F.— La alegoría de los mundos paralelos.—:

El apóstrofe inaugural («¡El mascarón! ¡Mirad el marcarón!/ ¡Cómo viene de África a New York!») de «*Danza de la muerte*» contiene, «in nuce», toda la carga admonitorio-apocalíptica desatada contra la megalópolis. El contraste verboaspectual «viene»/ «se fueron», anuncia la lucha simbólica entre ambas culturas (la africana/ la cristiano-occidental-capitalista) porque del paisaje cotidiano ha sido expulsada toda forma primordial («los árboles de la pimienta, los pequeños botones de fósforo, los camellos, los valles de luz», etc.) en beneficio del «momento de las cosas secas» (el gato laminado, el óxido de hierro de los grandes puentes,

[65] *P. Menarini (1972, pág. 259, apunta a esta dualidad.: «por un lado, la* lluvia, *la naturaleza, y, por el otro, las* cadenas, *la civilización». Cfr., asimismo, R. Predmore (1980), pág. 44; y P. Menarini (1975), pp. 146-147.*

el definitivo silencio del corcho). La antítesis «Fecundidad»/ «Esterilidad»: «Dinamismo»/ «Estatismo»: «Vida»/ «Muerte» cumple con su cometido de sustancializar la categoría de lo irreconciliable metonímicamente amplificado por los opósitos «Lo Pétreo» (la arena)/ «Lo Cósmico» (sol dormido), y «Lo puro»/ (el cielo)/ «Lo impuro» (la economía dineraria: sal, guano..). La semántica de lo fúnebre adquiere connotaciones cósmicas a través de los metaforismo plásticos-visualizadores («con el bozo y el lirio agudo de sus montañas invisibles») que generan una nueva antítesis: chino ⟶ lloraba ⟶ mujer muerta/director de banco ⟶ observa manómetro monetario. La epifanía del mascarón[66] conlleva un doble designio: El de la identificación con el dolor y el del repudio de todo signo de deshumanización. En el columbario confluyen «La Esfinge» (el arcano mágico, lo mistérico..) y «La Caja de Caudales»: «Ímpetu Primitivo»/«Ímpetu Mecánico» quedan neutralizados en el símbolo de la víctima propiciatoria («el corazón de todos los niños pobres»). Tras el modo de la realidad, el modo de la posibilidad condicionada («Porque si la rueda olvida su fórmula,/ ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos...») en cuanto metamórfica de lo objetal (vía humanizadora) que opera por simbolismo hipotáctico, subordinado al proceso alegorizante (rueda ⟶ olvida; llama ⟶ quema los helados proyectos). La técnica del contraste responde a la fórmula «Si» ⟶ «Entonces», y la antilogía recubre el espacio de la simbolización según el mecanismo resemantizador de «Destrucción» ⟶ «Vitalización». Las representaciones figurativas de la explotación («¡Salvaje Norteamericana tendida en la frontera de la nieve!») colisionan con la necesidad ritualizadora del hombre alienado[67]. La identificación yo = mundo (con el paso del «camera eye» al «decoupage» subjetivizador) se produce con la coadyuvancia del Ojo que registra índices y señales premonitorias de la catástrofe; yo que asume cualificaciones matriales y nutríficas («En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos») en oposición a la indiferencia astral (la luna), lo objetal macabro («enjambres de ventanas», «cenicientos cristales de Broadway») y los términos marcados de la antropofagia («acribillan un muslo de la noche»). Los términos deprecativos y feístas (escupe, veneno, angustia) clausuran la pregnancia del «horridus locus».

2.G.— La iconografía de la misoginia.—:

El motivo catagógico y disfémico de la mujer gorda (repetido hasta 5 veces), representante vicario de una opulencia esterilizante, aparece difuminado entre lo descriptivo y lo intelectivo bajo el hechizo de la estroboscopia y el onirismo con sus ramificaciones simbólicas (metáfora de la Muerte y tematización de la fobia de ser castrado). Lorca recurre a la heráldica y la imaginería de las sublevaciones populares (pastiche de «la mujer abanderada» de Delacroix) para resemantizarlas: Los predicados thanatosémicos niegan el tópico de la Mujer-Madre para catalizar funciones mitológicas (Gorgona...). La profunda dinamización poemática responde al carácter de carnavalización del Mal vía antropomorfizadora en la que se adivina un sentimiento ginecofóbico y agorafóbico con el sobreañadido del horror a las multitudes. Tras la panorámica de la desolación, irrumpe el hiato explicativo-identificativo («Son los cementerios. Lo sé») más adelante confirmado por idéntico campo semántico de lo escatológico y lo fúnebre («circulaciones más *subterráneas* ⟶ los *cementerios* ⟶ cocinas *enterradas* ⟶ son los *muertos*»). La «mujer gorda» agrede las *raíces*, los *pergaminos*, los *pulpos* agonizantes, la *luna*, la *paloma*, los *faisanes*, etc., como encarnación que es de la hierofanía

[66] *F. Umbral (1975), pág. 116, hace explícita referencia al «grito del Lorca panteísta y pansexualista», así como a la vuelta «a lo que más turbio, secreto y pérfido tiene todavía el planeta. Todo eso que simboliza el mascarón africano».*

[67] *En palabras de P. Menarini (1975. pág. 80.: «la loro rivolta (...) supera la dimensione della semplice liberazione razziale (...) per espandersi fino ad assumere il valore di liberazione totale e definitiva dall'opressione di tutti gli esseri».*

luciferina cuya traducción política no es otra que el matriarcado y la ginecocracia norteamericana en su absoluta hipertrofia. Lorca usa la técnica del impresionismo expresionista y la discontinuidad de los elementos para superlativizar la lógica del espanto en cuanto apodíctica de la naturaleza en trance de caotización: La equipolencia entre ambas esferas (humana-natural) sirve a la visión desmaterializadora de la mujer («con las mujeres vacías y los niños de cera caliente»), a la esterilización de una «natura naturans» sistemáticamente expoliada («árboles fermentados») y a la instauración de la ruptura del sentido lógico en la esfera humana («camareros incansables/ que sirven platos de sal/ bajo las arpas de la saliva»). El sentido catastrofista se ve hipostasiado por el mecanismo de la ambiguación: Al recurrir a la elipsis del «verbum dicendi» («Sin remedio, hijo mío»), la irrealidad se totaliza porque la «voz» (la identidad del emisor y su código) sufre de anonimización. El doblete sintagmático que escolta al vebo regente («Sin remedio, hijo mío, vomita!. No hay remedio») crea un orden aberrante (la teratología) donde la utopía deviene esclerotizada; de ahí que la axiomática aseverativa se sostenga sobre una dualidad antitética («No es el vómito de los húsares...»/ «Son los otros...») entre «Ordo Naturalis» (húsares-prostitutas-gato-rana)/ «Ordo Artificialis» (humanidad ⟶ araña ⟶ manos de tierra ⟶ puertas de pedernal ⟶ pudren). En contexto tal la «Mujer Gorda» actúa como adelantada de la locura comunitaria. De la visión objetivada pasamos a la hipérbole oniroide y a la alucinación autohipnótica («Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol» ⟶ «despide barcos increíbles por las anémonas de los muelles»). El sentido coral («Ay de mí») procede de la escisión entre exterioridad/interioridad («Yo, poeta sin brazos»). El terror a la dehiescencia se confunde con la fantasmática de lo urbano (calles, pisos deshabitados...) y con el esquema mítico del héroe (del Yo) en su búsqueda de la prueba cualificante que le permita perpetuarse frente a una heteronomía maligna («perdido/ entre la multitud que vomita»).

2.H.— El multiperspectivismo, la lógica de la desintegración y la esquizotimia «Sueño»/ «Vigilia».—:

«Ciudad sin sueño», y a partir del primer eslabón estrófico («las criaturas de la luna»), se construye sobre la oposición «Mundo»/ «Trasmundo» neutralizada por la atribución de la violencia como código primario l(«huelen y rondan las cabañas»). El brusco cambio de perspectiva verbo-aspectual («huelen y rondan» —PRESENTE— ⟶ «vendrán» —FUTURO—) determina la estroboscopia multiperspectivística regida por la lógica de la desintegración: El presente descriptivo se sincopa con el futuro profético (vendrán, encontarán, etc.) y con los protocolos conjuratorios («¡Alerta!», ¡azotadlo!»). El bestiario (iguanas, cocodrilos, perros, sierpes, oso/caballos, hormigas, mariposas) se contamina de la ambivalencia y la bisemia. El sueño se trascendentaliza («a morder a los hombres que no sueñan») por ser claudátor de la rehumanización frente a la esquizofrenia de una cultura dineraria. El motivema de la «Desarmonía Universal» da paso al contraste enre «Dinamicidad»/ «Estatismo» («el que *huye*/ encontrará (...) el increíble cocodrilo *quieto*») para reforzar la operatividad de una realidad ritualizada («bajo la tierna protesta de los astros»). La hipérbole desrealizadora queda subordinada a la categoría de lo rizomático y lo esquizotímico («se queja tres años/ porque tiene un paisaje seco en la rodilla»). Los términos regentes («Sueño»/ «Olvido») aparecen contextualizados contrastivamente («caemos»/ «subimos»; «tierra»/ «nieve») hasta verse neutralizados en el sintagma «Carne viva». La ironización sobre la ilegitimidad de los sentimientos primarios («beso», «duele», «teme») magnifica el sentido de extrañamiento laberíntico. La función de la hipérbole sensitiva («al que le duele su dolor de dolerá sin descanso/ y el que teme la muerte la llevará sobre los hombros») viene motivada por la oposición «Razón»/ «Sentimiento». Lorca cambia de perspectiva y pasa, sin preámbulo ni enlaces, de la exterioridad a la interioridad y/o a la apropiación del discurso homilético gracias al

uso de «pluralis inclusivus» («Nos caemos», «subimos»): La triple perspectiva «yo ⟶ nosotros ⟶ él: ello» (auténtico trilema epistémicamente travestido) resulta neutralizado, a su vez, por la displasia pronominal. La búsqueda de una totalidad significante queda asegurada en el umbral mismo de la incertidumbre donde se adivina (como futuro hipotético al menos) la posibilidad de la Utopía: Frente al tiempo de la «Muerte» (el presente histórico) surge el potencial infinito (acronía atópica) en el que las pulsiones primitivas (auténtica protohistoria de una sensibilidad anestesiada) de una Naturaleza no domesticada formalizan un nuevo orden («los caballos ⟶ vivirán en las tabernas»; «las hormigas furiosas ⟶ atacarán los cielos amarillos...», etc.): iguana, sierpe, oso, camello, son emblemas de una heráldica que repudia la cultura de la muerte. El paralelismo dicotómico («por el cielo» ⟶ por el mundo ⟶ «por el cielo» ⟶ «por el mundo») aparece condicionado por la absolutización de la experiencia psicótica que tiene lugar en un paisaje no eglógico[68].

2.I.— Primitivismo infantil y sentimentalización.—:

La atmósfera hipersentimentalizada (e, incluso, sensiblera), producto de la impotencia ante el dolor, hace de *«El niño Stanton»* una alegoría del «vanitas» gracias a los contrastes («cuando me *quedo solo//me quedan* todavía tus diez años», etc.), el simbolismo numérico cabalístico (10,3,15)[69], las bisemias y los juegos léxico-conceptuales («tus quince *rostros* con el *rostro* de la pedrada»), que suponen un primer grado de antropomorfización, así como las construcciones oximorónimas *«fiebre helada»)*. Los referentes ciencistas («documentos», «termómetros», «astronomía»), índices de la deshumanización, confluyen sobre la aureola fatídica del Cáncer en cuanto fuerza macabra. La interiorización del dolor justifica el uso de la hipérbole («Mi dolor sangraba por las tardes») y de las metamorfosis visionarias («cuando tus ojos eran dos muros/ cuando tus manos eran dos países/ y mi cuerpo rumor de hierba») en su colisión con la búsqueda de restitución («Mi agonía buscaba su traje») dramatizada como dualidad de un yo que siente y un yo objetivado. Para enfatizar la soledad arquetípica de Stanton, éste aparece contextualizado por semas de privación («madre fracturada por los herreros de las aldeas»—«hermano bajo los arcos»...). Por tratarse de un poema de amor «maternal» («Stanton, hijo mío»), abundan los signos de castración («Hay nodrizas que dan a los niños/ríos de musgo y amargura de pie») y las elipsis causativas que irrealizan las acciones cargadas de violencia («para repartir filtros de rata»—«quiere echar las palomas a las alcantarillas»...). En la lenta agonía del niño se contraponen las imágenes antitéticas de la fabulación («Interioridad» —claustro materno—/ «Exterioridad» —castración—) como recuerdo mitologizador de un mundo no prostituido («idiota y bello»). La truculencia espasmótica y gesticulante del Cáncer humanizado se idealiza bajo la perspectiva de la épica de la ingenuidad («para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida») que adquiere connotaciones mesiánicas («Tus diez años serán las hojas/ que vuelan en los trajes de los muertos») por referencia al motivo bíblico del «Puer Natus Est»[70].

«Niña ahogada en el pozo» responde, asimismo, a una compleja retórica: a) La imagen estática del agua estancada que se va reiterando (10 veces) como un estribillo alucinante que polariza tanto la onirización del elemento acuático (metáfora de vaciamiento) cuando la rítmica obsesiva de la ruptura del sentido lógico («el agua que no corre»—«que aprisiona»...)[71];

[68] *Para F. Umbral (1975), pág. 118, en el poema «no hay égloga ni geórgica ni idílica (...) Es el anti-Rousseau».*
[69] *Así lo resalta P. Menarini (1975), pág. 114.: «Ci sembra in questo senso sintomatico l'ossessionante uso dei numeri in questa poesia, segnale indirette del bisogno di una definizione matematica, quasi cabalistica».*
[70] *Cfr. P. Menarini (1975), pág. 116.*
[71] *Según E. de Zuleta (1981), pág. 280, el estribillo «debe ser entendido como un símbolo bisémico, el de la muerte sin salida de la inocente, y el del dolor, en permanente búsqueda y combate por un límite de luz».*

b) La antropomofización de la estatua animada por la metamórfica de lo objetal sentimentalizado; c) Los dobletes léxico-semánticos de ciertos connotadores básicos («oscuridad»—«oscuro») con los que se establece la oposición isotópica entre «Estatismo»/ «Dinamismo», «Interioridad» (niña-poeta)/ «Exterioridad» (pueblo-gente): Estatua, estrella, ojo de caballo, agua, raíces, luna, etc., son los componentes que privilegian la tragedia infantil frente al mundo adulto («violines sin cuerdas», «edificios deshabitados»). La muerte que la niña queda universalizada por su carácter de religación con la naturaleza (el agua); de ahí que el pozo (el receptáculo sacral) «te alarga manecitas de musgo»; que el agua la acoja maternalmente; y que la niña se transforme en divinidad acuática («insospechada ondina de su casta ignorancia»): El sincretismo temporal y topológico (Granada-Newburg) no hace más que misterizar la experiencia de la Muerte como injusticia no asumida. [72]

2.J.— Moralismo pequeñoburgués y humanitarismo abstracto vs. cresohedonismo.—:

«*New York. Oficina y denuncia*» redunda en la visión apocalíptica del espacio urbano. Por tratarse de una composición eminentemente descriptiva, predominan (como ralentizadores rítmicos) las bimembraciones y trimembraciones en clara correspondencia con los elementos contrastivos y las cualidades antitéticas (muerte/vida: esfera humana/esfera natural; inocencia/degradación; verdad/falsedad, etc.). Los motivos antimercantilistas y anticientificistas [73] se yuxtaponen en su magnificación de la matemática de lo fúnebre («hay una gota de sangre de marinero»...). El bestiario contribuye a enfatizar el carácter pantagruélico y canibalesco de la urbe [74] insatisfecha en su perpetua voracidad. Como connotadores de la deshumanización científica se diseminan diversos índices (multiplicaciones, divisiones, sumas, anteojos, máquinas, trenes...) que petrifican una «modernidad» homicida y zoocida («una gota de sangre de pato»). El sentido redentorista que subyace a la visión de la cotidianeidad hace colisionar las categorías de lo trascendente y lo inmanente; en tal sentido, la enumeración climática ascendente proyecta, cósmicamente, las imágenes catastrofistas. La contraposición («Más vale.../ que...») instaura la bipolaridad tensional «Muerte individual»/«Muerte universal». Esa otra «mitad ignorada» («Yo denuncio a toda la gente/ que ignora la otra mitad») es una nueva apelación admonitoria al olvido del pacto natural; de ahí la afectividad («animalitos») como contraste con «los montes de cemento»: «mitad cosificada» (New York=«que ignora ⟶ impureza)»/ Mitad vitalizada (Naturaleza=«que me escucha» ⟶ pureza), sería el binarismo estructurante que se ve, además, sustancializado por el rechazo de toda trascendentalidad metafísica («Yo no he venido a ver el *cielo*»—«No es el *infierno*») *en beneficio de la cismundaneidad del ser sufriente («Yo he venido para ver la turbia sangre*»—«Es la *calle*») en su insignificancia: La muerte de un pequeño conejo, por ejemplo, provoca en San Ignacio (la sensibilidad hispana) una reacción desmesurada («y todavía sus labios gimen/por las torres de las iglesias») porque el franciscanismo humanitarista (hacia la naturaleza entera) es una forma de distanciamiento frente a la paranoia de la megalópolis. La «Gran Acusación» (sic) se dirige no contra la deshumanización sino contra la antihumanización de una civilización exclusivamente timocrática y acumulativa («Yo denuncio la conjura/ de estas desiertas oficinas/ que no radian las agonías»...) ante la que el poeta se ofrece (en su autoinmolación crítica) como el pan ácimo de un ágape que trasustancializará el equilibrio primordial entre el hombre y la naturaleza.

[72] *Cfr., para un análisis divergente al nuestro, R.C. Allen (1972), pp. 47-60.*

[73] *Como afirma L.F. Vivanco (1974), pág. 64.: «El optimismo whitmaniano (...) se ha convertido (...) en violento pesimismo de raíz humanista europea».*

[74] *Cfr., en el mismo sentido, P. Menarini (1975), pp. 140 143.*

También *«La aurora»* incide en lo apocalíptico por la combinación de diversos mecanismos que magnifican la negatividad: a) Un único campo semántico de connotadores thanatóforos (cieno, huracán de negras palomas, nardos de angustia...); b) El recurso al diseño, arquitectónico según el canon clásico por tratarse de un metaforismo plástico-visualizador de la ciudad como habitáculo de la muerte («La aurora de New York tiene/ columnas de cieno»); c) Las distorsiones semánticas y las rupturas del sentido lógico intensifican el aura de barbarie y maquinismo; d) La metamórfica de lo objetal vivificado que usurpa atributos zoomórficos («A veces las *monedas* de enjambres furiosos/ taladran y devoran abandonados niños») hasta su plena sentimentalización ternurista; e) Las antropomorfizaciones («La aurora de New York gime...»); f) El anonimato antiépico por ausencia de parlamentos dialógicos (la voz fagocitada por el gesto) y la aniquilación del decurso temporal (la eternización: «Allí no hay mañanas ni esperanza posible»); g) Las abstracciones hipostasiadas («La luz es sepultada por cadenas y ruidos») en la que la figura de la antítesis (luz/oscuridad) es solidaria con la vivencia de la esterilidad («en impúdico reto de ciencias sin raíces...»).

2.K.— La paráfrasis bíblica.—:

En *«Crucifixión»* la *luna* aparece como una deidad maléfica que reproduce especularmente, en el plano de una naturaleza no contaminada, el sacrificio crístico [75] («La *luna* pudo detenerse al fin por la curva blanquísima/ de los caballos»; «Era que la *luna* quemaba con sus bujías el falo de los caballos»; «porque la *luna* lavó con agua/ las quemaduras de los caballos»): La liturgia de la castración está correferenciada con la circunsición de Cristo [76]. Aplicando el mecanismo de la desemantización y la resemantización, Lorca contextualiza el poema privilegiando el papel de los artesanos hasta hacerles detentadores de actitudes sadianas («Un *sastre*, especialista en púrpura,/ había encerrado a las tres santas mujeres/ y les enseñaba una calavera»; «mientras la tarde se puso turbia de latidos y *leñadores*/ y la oscura ciudad agonizaba bajo el martillo de los *carpinteros*»). En esta atmósfera de cualidades en desequilibrio, los fariseos proyectan su conciencia culposa sobre la imagen polísema de la vaca por encarnar la mansedumbre, la fecundidad y el episodio belenita; ella es la encargada de universalizar el dolor del drama crístico. El simbolismo del 3, de raíz bíblica («Esa maldita vaca tiene las tetas llanas de leche»; «Esa maldita vaca/ tiene las tetas llenas de perdigones»; «Esa maldita vaca, maldita, maldita, maldita/ no nos dejará dormir»), por sus connotaciones theóforas, coadyuva a la destemporalización que viene preludiados por distintos marcadores (*«Entonces* se oyó la gran voz»; *«Entonces* salieron los fríos...» Fue *entonces*...). La antítesis «Sangre» (rojo=«Un rayo de luz *violeta* que se escapaba de la *herida*»; «la *sangre* bajaba por el monte»; «Pero la *sangre* mojó sus pies; «mientras la *sangre* los seguía con un balido de cordero»)/ «Blanco» (correlato sacrificial) rige otra serie de oposiciones, la más significativa de las cuales es la de «Luz»/ «Oscuridad» («Un rayo de *luz*»; «porque el *alba*...»//«mientras la *tarde* se puso *turbia*...»; «y la *oscura* ciudad»). Lorca utiliza (desintegrándola en distintos sincopaciones y asociaciones analógicas o metonímicas) la heráldica, la emblemática y la iconografía del relato bíblico pero yuxtaponiendo a estos elementos otros connotadores vetero o novotestamentarios. La unión de elementos tan dispares lleva directamente a la transgresión histórica: sangre (juicio de Poncio Pilatos) + *monte* (de los Olivos, Gólgota...) + *ángeles* (custodios) + *cálices* (episodio del Huerto de Getsemaní).

[75] *G. Correa (1962), pág. 15, así lo sostiene.: «fuses the cosmic impact of a dark and rainy day with the religious symbols of the crucifixión of Crist».*

[76] *Para M. Laffranque (1967), pág. 228, «la redención del mundo (...) está aún por hacer». A. Belamich (1962), pág. 105, por su parte, habla de la «lógica atroz» en la eliminación de la trascendencia por arriba en beneficio de la inmanencia. Cfr., asimismo, M. Semprum Donahue (1975-1976).*

La paráfrisis se cierra con distintos sintagmas textuales que son, a su vez, glosas poéticas de clichés, estereotipos y fórmulas rituales: «Y odiaban a un *camello* blanco/ que lloraba asustado porque el alba/ tenía que pasar sin remedio *por el ojo de una aguja*» (parábola del rico y del pobre); «¡Oh cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espinas!» (objetos emblemáticos que corresponden a la flagelación, el escarnio y la crucifixión); «los *espíritus inmundos*/ estrellaban ampollas de laguna sobre las paredes del templo./ Se supo el momento preciso de la salvación de nuestra vida» (desgarro del velo del templo); «dijeron los *fariseos* (...)/ mientras la sangre los seguía como un balido de cordero» (extrapolación de las parábolas de Jesús)[77].

El tono seleccionado en *«Roma»* es el de la admonición apocalíptica sobre la Babilonia cristiana. La enumeración caótica (manzana, nubes, peces, tiburones, rosas, agujas, mundo, amores...) aparece, en todos sus formantes, acompañada de cualificaciones feístas y fúnebres (levemente heridas, rasgadas...). La disposición hiperbática (con la posposición del verbo al final del parágrafo) acrecienta el profetismo execratorio contra la parafernalia burocrática y el boato faraónico del papado («finos espadines de plata», «mano de coral», «almendra de fuego»...). La alusión a la alianza de la Iglesia Romana con el Poder Militar (Pacto de Letrán con el fascismo mussoliniano)[78] queda carnavalizada por la selección de rasgos bufos y caricaturales; el papa («un hombre») se orina en una deslumbrante paloma» y «se escupe carbón manchado/ rodeado de miles de campanillas» (el símbolo máximo de la literatura —la paloma— y la sumisión a la oligarquía industrial —el carbón—). El mensaje crístico, en consecuencia, se ha devaluado por completo («ya no hay quien reparta el pan y el vino»). El papado es el responsable de la manipulación, la cosificación y la alienación del ser humano («No hay más que un millón de herreros/ forjando cadenas para los niños que han de venir/ No hay más que un millón de carpinteros/ que hace ataúdes sin cruz»). El Sumo Pontífice, esperpento y fantoche, «ignora el misterio de la espiga» (la Naturaleza como religación), «ignora el gemido de la parturienta» (dolor humano), «ignora que Cristo puede dar agua todavía» (la Buenanueva), «ignora que la moneda...» (mercantilización de la cotidianeidad). La contradicción entre «Parecer»/ «Ser» es el atributo cualificante del papado relaxo[79]: la transformación del «hombre vestido de blanco» en «el viejo de las manos traslúcidas» confirma el clímax de la mixtificación. El uso del plural asociativo («queremos») articula la identificación del poeta con la muchedumbre burlada pero que todavía confía en una última redención» («Porque queremos el pan nuestro de cada día»—«Porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra»).

2.L.— La imaginería falocrática y el priapismo.—:

La visión apologética, encomiástica y panegírica[80] que predomina en *«Oda a Walt Whitman»*, en su variante del amor homosexual «puro», se desarrolla en un contexto adverso (el del capitalismo norteamericano) mediatizado por la oposición «Autenticidad»/ «Inautenticidad»[81]. La estructura dual (eros vs. trabajo alienado, proletarización del sexo y cultura monetarista) queda semantizada en torno a la figura hierática de un Whitman arquetipificado en cuanto nuncio de la moral aristocrática: La oposición «Condición aliena-

[77] *Para P. Menarini (1975), pp. 148-149, el poema representa, a dos niveles distintos, la recuperación, en sentido positivo, del* «Cementerio judío».

[78] *Así lo sostiene M. Laffranque (1967), pág. 227.*

[79] *En palabras de P. Menarini (1975), pág. 158.: «Lorca è inequivocabilmente cristiano e la sua volontà è veramente la ricerca del prossimo, del fratello che soffre e chiede aiuto».*

[80] *M. García Posada (1981), pág. 67.: «Nada de gidismos».*

[81] *Para M. Laffranque (1967), pág. 216. «el personaje esencial de este libro no es la muerte, sino el amor martirizado». Cfr., asimismo, R. Hess (1964); P. Illie (1972), pp. 121-138; y R. Bordier (1980).*

da»/ «Condición asumida» converge hacia el eje enucleador de una situación histórica sistemáticamente difuminada bajo la óptica idealizante. Como en otras ocasiones, el motivo astral (la luna) se rodea de valencias múltiples en un intento de quebrar y dinamitar toda lógica estrictamente reproductora («Cuando la *luna* salga,/ las poleas rodarán para turbar el cielo» —función disociadora—; «ni tus hombros de pana gastados por la «*luna*» —función positivizadora—; «mientras la *luna* los azota por las esquinas del terror» —función veridictoria de la prostitución—, etc.). Frente a la ética del goce, la ética del maquinismo acumulativo («las *poleas* rodarán para turbar el cielo;/ Un límite de *agujas* cercará la memoria/ *y los ataúdes se llevarán a los que no trabajen»);* así pues, razón tecnológica vs. razón vital como cuestionamiento moral de una civilización eminentemente dineraria. La erotesis («¿Qué ángel...? ¿Qué voz perfecta...? ¿Quién...?») magnifica la thanatosemia de la ciudad tentacular frente a la cual se alza, solemne, un Whitman-Pantocrátor nimbado por la mandorla de atributos satélites, todos ellos ennoblecedores hasta la hiperidealización. La hipérbole laudatoria se apoya en distintos recursos: a) Incisos predicamentales que aíslan actancialmente la figura mitológica («viejo hermoso»—«anciano hermosos»—«hermosura viril»—«Adán de sangre»—«Macho»—«hombre solo en el mar»—«viejo hermoso»—«viejo»—«bello»); b) El modelado iconográfico responde al de las prosopografías y etopeyas teóforas; las hipérboles temporalistas encadenadas («Ni un solo momento (...) he dejado de ver tu barba llena de mariposas»—«Ni un solo momento (...)...») ucronizan e irrealizan la figura histórica hasta su eternización; c) Siguiendo el estereotipo jehovita, a la vez ubicuo y ausente, Whitman deviene totemizado por quintaesencia («barba llena de mariposas» ⟶ Naturaleza; «hombro de pana gastado por la luna» ⟶ Naturaleza; «muslos de Apolo virginal» ⟶ mitología helénica según el canon de la proporcionalidad estatuaria; «tu voz como una columna de ceniza» ⟶ Naturaleza; «anciano hermoso como la niebla» ⟶ Naturaleza; «que gemías igual que un pájaro» ⟶ Naturaleza; «con el sexo atravesado por una aguja» ⟶ la castración ritual producto de la cultura de la muerte; «Enemigo del sátiro» ⟶ moral iniciática; «Enemigo de la vid» ⟶ rechazo de lo afrodisíaco-artificioso= «amante de los cuerpos bajo la burda tela»). Las oposiciones «Aristocratismo»/ «Plebeyismo» se multiplican por doquier: Así, frente a quienes no quiere «ser *río*», sólo Whitman «soñaba ser un *río* y dormir como un *río*». Dolos y sexo se yustaponen para conformar la moral catecuménica, («con aquel *camarada* que pondría en tu pecho/ un pequeño *dolor* de ignorante leopardo»). Frente a la mitología de los maricas (típicamente industrial y urbana: bares, alcantarillas, chauffeurs, ajenjo...) y sus comportamientos estereotipados («alcantarillas»—lo subterráneo—; «azoteas»—lo recóndito—; «agrupados en los bares» —el gregarismo—; «temblando entre las piernas de los chauffeurs» —lo prostituido—; «girando en las plataformas del ajenjo» —lo necrosante—), se individualiza la autosuficiencia seráfica del Whitman «virginal» convertido en «Paradigma» («sobre tu barba *luminosa y casta*». Por ello el acto del señalamiento («¡También ése! ¡También») aparece, así, como una tautología denigratoria para los «maricas» («muchedumbre de gritos y ademanes»; «como los gatos y como las serpientes»; «turbios de lágrimas, carne para la fusta...», etc.). Lo «Indiferenciado» («agrupados», «muchedumbre», «los maricas»)/ Lo «Individualizado»: «Los Otros»/ «Whitman», bipolaridades antitéticas de base, remiten a la doble moral del amo y del esclavo en un sentido más nietzscheano-vitalista que hegeliano. El paralelismo contrastivo «tú no buscabas»/ «Tú buscabas» marca uno de los puntos de mayor tensión en la antinomia arriba indicada cuyo momento climático vendría representado por la idílica concordancia entre naturaleza-civilización tecnocrática («Toro y sueño que *junte* la *rueda* con el *alga»)*; lógica simbolizadora que disemina los conectores de la rehumanización condensándolos sobre la connotación más relevante («río»): «ninguno quería ser río» ⟶ «soñabas ser un río y dormir como un río» ⟶ tú buscabas un desnudo de la «Pureza Originaria», auténtica sinonimia del agua bautismal. Al connotador «río» se suma, pues,

un segundo catalizador de naturaleza idealizante («Pero ninguno se *dormía»* ⟶ «¿Quién, el *sueño* terrible de las anémonas manchadas?» ⟶ «Dedos teñidos apuntaban a la orilla de tu *sueño»* ⟶ Toro y *sueño* que junte la rueda con el alga» ⟶ «Agonía, agonía, *sueño,* fermento y *sueño»* ⟶ Enemigos sin *sueño* ⟶ «Y tú, bello Walt Whitman, *duerme* orillas del Hudson» ⟶ *«duerme»* — «Quiero que el aire fuerte de la noche más honda/ quite flores y letreros del arco donde *duerme»*). La utilización de pastiche, del cliché genesíaco (Jehová creando a Adán. Y Whitman es llamado, precisamente. «Adán de sangre») es un recurso mitologizador cuyos dos polos son la irrepetibilidad («Adán») y la trascendencia fundacional («hay cuerpos que no deben repetirse en la Aurora») sostenida por la doble moral («selva de sangre»/ «El cielo tiene playas donde evitar la vida»). De la invocación superlativizadora, se pasa a la generalización en términos catastrofistas y tremendistas («padre de la agonía» ⟶ «Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño/ Este es el mundo, amigo: agonía, agonía»). La antítesis «Vida»/«Muerte»: «Autenticidad»/Falsedad»: «Pureza»/«Impureza», reaparece ahora como leitmotiv obsesivo («Los *muertos* se descomponen bajo el reloj de la ciudad»—«La guerra pasa llorando con un millón de *ratas grises»*—«los ricos dan a sus queridas pequeños *moribundos»).* La semántica de los transformismos opera con la mutación «vida» ⟶ «Vida» («El cielo tiene playas donde evitar la *vida»* ⟶ «y la *Vida* no es noble, ni buena, ni sagrada») como prótasis de distintas transformaciones en cadena donde lo conceptual, lo sensual y lo volitivo se confunden para crear la sugestión perceptiva de ambigüedad e incertidumbre («mañana los *amores serán rocas* y el *Tiempo*/ una *brisa* que viene dormida por las ramas»—«contra el *niño* que escribe/nombre *de niña* en su almohada»—«contra el *muchacho* que se viste de *novia»*). Por tratarse de travestismos indiciados por la inocencia (niño-muchacho), la necesidad («los solitarios de los casinos/ que deben *con asco* el agua de la prostitución») o la impotencia («los hombres de mirada verde/ que aman al hombre y queman sus labios en silencio»), el sarcasmo se vuelve contra los transformistas inauténticos y mercantilizados. La invectiva interjectiva («¡No habrá cuartel!») prefigura la última oposición isotópica entre «Pureza»/«Impureza»: «Amor»/«Lujuria»: «Maricas de las ciudades»/«Los otros». El apóstrofe («duerme»-«duerme») dirigido a Whitman sacraliza su figura como demiurgo de amor no contaminado por oposición a la «danza de muros (QUE) agita las praderas/ y América se anega de máquinas y llanto»; él es el único que se fusiona con una naturaleza en trance divinizador («con la barba hacia el Polo y las manos abiertas./ Arcillas blanda o nieve, tu lengua está llamando/ camaradas que velen tu gacela sin cuerpo»): *Barba, manos abiertas, arcilla, lengua,* son atributos mesiánicos que hacen de Whitman un buda viviente despojado de toda adherencia materialista («gacela sin cuerpo»), completamente espiritualizado por la teología de la pureza homosexual. El mar (símbolo de la purificación) aísla a Whitman (estáticamente apolíneo) aureáticamente en su confrontación entitativa y operativa con «los maricas», profundamente dinamizados: Sueño pastoril, sensiblería arcádica, simbolismo de la esterilidad, imaginería acuática y satanismo, emblemática de lo matriarcal-glandular, etc., son algunos de los formantes del bifocalismo platónico-idealizante y absolutizador cuya última resultante no es otra que la del horror ante la proletarización de una líbido concebida como finitud y clausura [82].

[82] *Cfr., sobre otros aspectos del texto, A. Anderson (1981); R. Bosch (1962 y 1964); J.A. Castro (1961); B. Craige (1977); J. Devlin (1969); F. Franconeri (1963); D. Harris (1978); M.C. Millán (1979); J. Serra-Pérez (1965); B. Sesé (1962 y 1963); y P. Binding (1985).*

3.— Conclusiones

Si la lógica productiva del texto ha de estudiarse en una doble relación (con la historia y con la ideología de esa historia) en cuanto segregación inconsciente de una matriz ideológica dada [83], *«Poeta...»* responde a un espacio intertextual cuyo ideologema [84] sería el de la satanización del espacio urbano (en su variante neoyorquina) en una situación histórica concreta (la del «crac» del capitalismo monopolista norteamericano) sobre la que se articula la sentimentalización universalista y moralizante de la condición humana alienada [85], correlato de una visión eticista de naturaleza arquetipificadora, vitalista [86] y paternalista (heredera del idealismo krausista y de la filosofía de la Ilustración). Debatiéndose entre el socialismo utópico y el malditismo baudelaireano y rimbaudiano [87], la mitopoética lorquiana del sufrimiento paradójico y del tremendismo de la intransitividad-pasividad [88], responde al motivo hegeliano del arte como conciencia de necesidad. La invocación sistemática a una naturaleza sacralizada traspone el mito a la fantasmática del oxímoron, la antítesis cualitativa y la ambigüedad ontológica y epistemológica: El pastiche metaforizante del «Libro de la Naturaleza» es una expresión y una manifestación tautológica por su pretenciosidad objetivadora de la anámnesis de la libertad. A la moral sexual burguesa de una naturaleza violada y prostituida se corresponde el telurismo de los idilios y el temps-durée [89], la huida panteísta y el fetichismo connatural a toda teodicea de lo real y sus epifanías. La prosodia jeroglífica (el hermetismo de los polisensos) conduce directamente a la superstición de la alegoría como un absoluto que trascendentaliza su objeto hasta misterizarlo. El texto, pues, aparece como un desmesurado sintagma construido alrededor del motivo de la añoranza de restitución que devalúa, por su permisividad parabólica, la historia en ucronía. El discurso construido es, todo él, una paráfrasis axiológica de la dicotomía elemental «Cultura»/«Barbarie», con sus variantes disfóricas o eufóricas [90] según la ley pendular de la figurativización maniquea. Entre una protesta difuminada e ilusionista y la resignación existencial, sólo resta el sentimiento de criatureidad como praxis cosificante y negadora tanto de la dialéctica interna como de la externa [91]. La actitud monista (el Valor de la Falsedad) [92] entron-

[83] *Cfr. P. Macherey (1974), pág. 54 y passim; J.C. Rodríguez (1974), pp. 6 25: L. Althusser (1974 y 1977); E. Balibar y P. Macherey (1975); y A. Badiou (1976).*

[84] *J. Kristeva (1978), pp. 127-128, da la siguiente definición.: «El ideologema es esa fusión intertextual que se puede leer «materializada» en los diferentes niveles de la estructura de cada texto».*

[85] *Recuérdense las siguientes palabras de Lorca.: «La política consiste en la comprensión simpática de los perseguidos» (declaraciones del 15-1-31 a Gil Benumeya en* La Gaceta Literaria); *«Los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas estamos llamados al sacrificio» (15-12-34. Entrevista de Alardo Prats para* El Sol): *Palabras que no suponen contradicción alguna con la postura políticamente izquierdista de Lorca, como nota E. Castro (1980), pp. 10-11.*

[86] *L. García Montero (1980), pág. 19, habla de la confluencia «que en su tiempo se produjo entre la vanguardia poética (Rimbaud: «cambiar la vida») y la vanguadia política (Marx: «cambiar la historia»)».*

[87] *Como herederos de esta poética, A. Salvador (1980), pág. 122, alude a Gimferrer* («Muerte en Beverly Hills»), *Félix Grande* («Blanco Spirituals»), *José Infante* («Urano 2.000»), *Carvajal* («Tigres en el jardín»—«Serenata y Navaja»), *Javier Egea,* («Troppo Mare») *y Luis García Montero* («Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklin»).

[88] *En tal sentido apuntan las palabras de T. Scarano (1971-1973), pág. 215.: «È evidente che Lorca non profetizzava una rivoluzione in termine marxisti e che la sua posizione politica si confondeva e a volte identificava con una sorta di radicalismo etico».*

[89] *Cfr. la opinión de Th. Adorno (1971), pág. 101.: «La belleza natural es la huella que deja lo no idéntico en las cosas presididas por la dura ley de la absoluta identidad».*

[90] *Cfr. A.J. Greimas y J. Cortès (1982), pp. 99-100 y 130.: «La* disforia *es el término negativo de la categoría tímida que sirve para valorizar los micros-universos semánticos, instituyendo los valores negativos».*

[91] *Cfr. C. Castilla del Pino (1969a y 1969b) y A. Schaff (1979).*

[92] *Ejemplos paradigmáticos serían la Esfera (Parménides), la Idea del Bien (Platón), el Primer Motor (Aristóteles), lo Uno (Plotino), la Sustancia (Spinoza), la Cosa-en-si (Kant), el Yo (Fichte), El Espíritu Absoluto (Hegel) o la Voluntad (Schopenhauer).*

ca con la filosofía del absurdo y la alteridad que combinan lo anagógico y lo catagógico en su lucha conta el desamparo de una subjetividad traumatizada por el engaño de una razón angustiante en la línea kierkegaardiana. La actitud noética lorquiana implica el vivir inauténtico y la conciencia infeliz. Frente a la heteronomía de lo fenoménico, Lorca apuesta por la hipóstasis veritativa de unos universales del sentimiento revestidos con la parafernalia de la locura profética; la suya es, pues, una opción mecanicista que se aprovecha de los opósitos «mundus maior»/ «mundus minor» para conjurar el éxtasis pietista y rigorista por fusión de los contenidos palingenésicos y pansíquicos. El tiempo interior (problematizado desde Séneca y Agustín de Hipona hasta Locke y Sterne) crea su propia dimensión cero desde la que metabolizar la realidad[93]. La fórmula horaciana («ut pictura poesis») queda magnificada por el habla emblemática y la jerga cabalística tras de las cuales se adivina la fórmula de Novalis («Toda palabra es un conjuro»), la melancolía dolorida de Chauteabriand (y su concepto de la nada), el victimismo ante la modernidad y la catarsis del sufrimiento (Baudelaire) que conlleva toda interpretación escatológica de la historia con la escisión entre sujeto poético y sujeto empírico (que recogerán, entre otros, Ezra Pound y Saint-John Perse) que tan bien traduciría T.S. Elliot («Con estos fragmentos he apuntalado mis ruinas»—«*The Waste Land*»). El ilogicismo contamina la visión del mundo y de la existencia (intensificando, obviamente, la arbitrariedad sígnica) que aparecen como fuerzas devastadoras del yo protagónico. La proliferación de metáforas desmaterializadoras hace del discurso lorquiano poesía oracular y órfica gracias, sobre todo, a los motivos de evasión y la mecánica aleatoria. Los polimorfismos son expansiones de una metástasis auxiliada por los nexos multivalentes, la analogía y el sincretismo hilozoísta. Los tropismos dominantes parecen obedecer al «volverse bárbaro» de Baudelaire; de ahí la perspectiva telúrica y primitivista; la imaginería arcaizante; el comportamiento mitológico y la conciencia totalizadora. Lorca rubrica, por derecho propio, el salto al vacío de la poesía de la década de los 20, cuando todos los absolutos «son puestos en tela de juicio (...): los poetas se sienten desamparados. De ahí su visión desintegradora, su soledad y su angustia, la tónica de desasosiego y de resquebrajamiento»[94]. «*Poeta...*» es una metáfora epistemológica que remite, en última instancia, a un complejo de Polícrates auspiciado por la hermética del romanticismo de la desesperación. El aura testamentaria de «*Poeta...*» (y su carácter admonitorio y visionario) quedaría definitivamente confirmada por la barbarie fascista: desde entonces, la voz poética habría de cobrar plena conciencia de su papel histórico.

Julio Calviño Iglesias

[93] *H. Friederich (1974), pág. 33, así lo apunta.: «El tiempo mecánico (...) será considerado como el símbolo más odioso de la civilización técnica (...), mientras que el tiempo interior constituirá el refugio de una lírica que huye de la congoja de la realidad.*

[94] *S. Yurkievich (1984), pág. 22.*

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1.— Fundamentación teórica

AA.VV. (1974). *Literatura y Sociedad.* Buenos Aires. Ed. Tiempo Contemporáneo.
AA.VV. (1975). *Para una teoría del fetichismo literario.* Madrid. Ed. Akal.
Adorno, Th. (1969). *Crítica cultural y sociedad.* Barcelona. Ed. Ariel.
(1971). *Teoría estética.* Madrid. Taurus.
(1983). *Terminología filosófica* (I). Madrid. Taurus.
Althusser, L. (1974). «El conocimiento del arte y de la ideología», en AA.VV. (1974), pp. 85-92.
(1977). *Posiciones.* Barcelona. Ed. Anagrama.
Aragón, L., y Breton, A. (1978). *Surrealismo frente a realismo socialista.* Barcelona. Ed. Tusquets.
Bachelard, G. (1973). *Epistemología.* Barcelona. Ed. Anagrama.
(1982). *La poética de la ensoñación.* Madrid. Ed. FCE.
Badiou, A. (1976). *De l'idéologie.* París. Ed. Maspero.
Balibar, E., y Macherey, P. (1975). «Sobre la literatura como forma ideológica», en AA.VV. (1975), pp. 23-46.
Bataille, G. (1977). *La literatura y el mal.* Madrid. Ed. Taurus.
Benjamín, W. (1982). *Discursos interrumpidos (I).* Madrid. Ed. Taurus.
Breton, A. (1969). *Manifiestos del surrealismo.* Madrid. Ed. Guadarrama.
Castilla del Pino, C. (1969a). *Psicoanálisis y marxismo.* Madrid. Ed. Alianza.
(1969b). *Un estudio sobre la depresión.* Madrid. Ed. Alianza.
(1983). *La incomunicación.* Madrid. Ed. Alianza.
Duplessis, Y. (1972). *El surrealismo.* Barcelona. Ed. Oikos-Tau.
Durozoi, G. y Lecherbonnier, B. (1974). *El surrealismo.* Madrid. Ed. Guadarrama.
Eliade, M. (1982). *El mito del eterno retorno.* Madrid. Ed. Alianza.
(1985). *Mito y realidad.* Barcelona. Ed. Labor.
Friederich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna.* Barcelona. Ed. Seix-Barral.
Fromm, E. (1983). *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea.* Madrid. Ed. FCE.
Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca.* Barcelona. Ed. Anagrama.
Greimas, A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica.* Madrid. Ed. Gredos.
Habermas, J. (1981). *La reconstrucción del materialismo histórico.* Madrid. Ed. Taurus.
Hauser, A. (1982). *Historia social de la literatura y el arte.* Madrid. Ed. Guadarrama.
Kosik, K. (1967). *Dialéctica de lo concreto.* México. Ed. Grijalbo.
Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique.* París. Ed. Suil.
(1978). *Semiótica.* Madrid. Ed. Fundamentos.
Larrea, J. (1976). *Vallejo y el surrealismo.* Madrid. Ed. Visor.
Lukács, G. (1965). *Prolegómenos a una estética marxista.* México. Ed. Grijalbo.
(1975). *La crisis de la filosofía burguesa.* Buenos Aires. Ed. La Pléyade.
(1982). *Estética.* Barcelona. Ed. Grijalbo.
Macherey, P. (1974). *Para una teoría de la producción literaria.* Caracas. Univ. Central.
Marcuse, H. (1969). *Psicoanálisis y política.* Barcelona. Ed. Península.
(1981). *El hombre unidimensional.* Barcelona. Ed. Ariel.
Raymond, M. (1983). *De Baudelaire al surrealismo.* Madrid. Ed. FCE.
Rodríguez, J.C. (19747. *Teoría e historia de la producción ideológica.* Madrid. Ed. Akal.
(1985). *La norma literaria.* Granada. Excma. Diputación Provincial.
Sanguinetti, E. (1972). *Para una vanguardia revolucionaria.* Buenos Aires. Ed. T.C.
Schaff, A. (1979). *La alienación como fenómeno social.* Barcelona. Ed. Grijalbo.
Subirats, E. (1979). *Figuras de la conciencia desdichada.* Madrid. Ed. Taurus.
Yurkievich, S. (1984). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana.* Barcelona. Ariel.
Ziolkowski, Th. (1980). *Imágenes desencantadas.* Madrid. Ed. Taurus.

2.— Sobre Lorca y *Poeta en Nueva York*

AA.VV. (1982). *Hommage à Federico García Lorca.* Université de Toulouse-Le Mirail. T.XX.
AA.VV. (1978). *Andalucía en la generación del 27.* Universidad de Sevilla. Dpto. Lite. Española.
Adams, M. (1977). *García Lorca: Playwright and Poet.* New York. Braziller.
Alberti, R. (1973). *Prosas encontradas (1924-1942).* Madrid. Ayuso, pp. 203-208.
(1984). *Federico García Lorca, Poeta y Amigo.* Granada. Biblioteca Cultural Andaluza.
Alonso, D. (1965). *Poetas españoles contemporáneos.* Madrid. Ed. Gredos.
Allem, J. (marzo 1979). «Poeta en Nueva York a medio siglo» *Nueva Estafeta*, pp. 61-70.
(1985). «Federico García Lorca, poeta universal», en *Federico García Lorca. Antología poética.* Barcelona. Ed. Plaza y Janés, pp. 7-75.
Allen, R. (enero 1966). «Una explicación simbólica de *"Iglesia abandonada"*». *Hispanófila*, IX, N.º 26, pp. 33-44.
Anderson, A. (1981). «Lorca's New York Poems. A contribution to Debate». *Forum for Modern Language Studies*, N.º 17, pp. 256-270.

Añez, M.E. (1965). «Interpretación de algunos aspectos de *Poeta en Nueva York*». *Anuario de Filología*, IV, pp. 297-307.
Auclair, M. (1968). *Enfances et mort de García Lorca*. París. Ed. Seuil.
Babín, M.T. (1954). *El mundo poético de Federico García Lorca*. San Juan. Biblioteca de Autores Puertorriqueños.
(1976). *Estudios lorquianos*. San Juan. Ed. Universitaria.
(1982). «El viejo y el nuevo mundo de Juan Ramón Jiménez y García Lorca», en AA.VV. (1982), pp. 123-137.
Bardi, V. (1979) (ed.). *García Lorca. Materiali*. Nápoles.
Barea, A. (1957). *Lorca. El poeta y su pueblo*. Buenos Aires. Ed. Losada.
Belamich, A. (1962). *Lorca*. París. Ed. Gallimard.
Binding, P. (1985). *Lorca. The gay imagination*. London. GMP Publishers.
Bodini, V. (1971). *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona. Tusquets, pp. 67-82.
Bordier, R. (1980). «Whitman et Lorca». *Europe*, n.ºs. 483-484, pp. 188-191.
Boscán, L.V. (1969-1970). «La muerte en *Poeta en Nueva York*». *Anuario de Filología*, VIII-IX, pp. 241-256.
Bosch, R. (1962). «Los poemas paralelísticos de Federico García Lorca». *Revista Hispánica Moderna*, n.º 28, pp. 36-42.
(1964). «El choque de imágenes como principio creador de García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, n.º 30, pp. 35-44.
Brickell, H. (1946). «Un poeta español en Nueva York». *Asomante*, II, pp. 24-34.
Campbell, R. (1952). *Lorca. An Appreciation on his Poetry*. New Haven. Yale Univ. Press.
Cano Ballesta, J. (1972). *La poesía española entre pureza y revolución*. Madrid. Ed. Gredos.
Castro, E. (1982). «El compromiso político-social de GL», en AA.VV. (1982), pp. 9-15.
Castro, J.A. (1961). «Poeta en Nueva York». *Cultura Universitaria*, LXXIV-LXXV, pp. 39-50.
Cernuda, L. (1970). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid. Ed. Guadarrama.
Cobb, C.W. (1967). *Federico García Lorca*. New York. Twayne Publishers.
Correa, G. (1970). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Gredos.
Couffon, C. (1962). *A Grenade, sur les pas de García Lorca*. París. Ed. Seghers.
Craige, B.J. (1977). *Lorca's Poeta en Nueva York, The Fall into Consciusness*. Studies in Romance Languages, XV. Lexington, University of Kentucky Press.
Crow, C.W. (1945. *Federico García Lorca*. Los Ángeles. Los Ángeles University Press.
Chabás, J. (1952). *Literatura española contemporánea*. La Habana. Ed. Cultural.
Debicki, A. (1981). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid. Ed. Gredos.
De la Guardia, A. (1944). *García Lorca: persona y creación*. Buenos Aires. Ed. Schapire.
Devlin, J. (1969). «García Lorca's Basic Affirmation in *Poet in New York*». *Studies in Honor of Samuel Montefiore Waxman*. Boston University Press, pp. 131-140.
Díaz-Plaja, G. (1973). *Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Espasa-Calpe.
Durán, M. (1962). (ed.). *Lorca: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffss.
Eich, C. (1958). *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Madrid. Ed. Gredos.
Eisenberg, D. (1967). *Poeta en Nueva York: Historia y problemas de un texto de Lorca*. Barcelona. Ed. Ariel.
Feal Deibe, C. (1973). *Eros y Lorca*. Barcelona. Ed. Edhasa.
Flys, J. (1955a). *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Gredos.
(1955b). «*Poeta en Nueva York* (La obra incomprendida de Federico García Lorca)» *Arbor*, XXXI, pp. 245-257.
Franconieri, F. (1963). «Lorca, New York e il surrealismo». *Vita e Pensiero*, XLVI, pp. 192-199.
Frazier, B. (1973). *La mujer en la obra de García Lorca*. Madrid. Ed. Playor.
Fusero, C. (1969). *Federico García Lorca*. Milano. Ed. Dall'Oglio.
García de la Concha, V. (1982) (ed.). *El surrealismo*. Madrid. Ed. Taurus.
García Lorca, F. (1981). *Federico y su mundo*. Madrid. Ed. Alianza.
García Montero, L. (1982). «Una espera inútil: Notas sobre el compromiso histórico de Federico García Lorca», en AA.VV. (1982), pp. 17-20.
García Posada, M. (1979). *Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Edaf.
(1981). *Lorca: Interpretación de «Poeta en Nueva York»*. Madrid. Ed. Akal.
(1982). (ed). *Federico García Lorca. Poesía (2 v.)*. Madrid. Ed. Akal.
Geist, A.L. (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: De la Vanguardia al Compromiso (1918-1936)*. Madrid. Ed. Labor.
Gibson, I, (1979). *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*. Barcelona. Ed. Ariel.
(1985). *Biografía*. Barcelona. Ed. Grijalbo.
Gil, I.M. (1973) (ed.). *Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Taurus.
Guillén, J. (1970). «El impulso surrealista», en AA.VV. (1970). *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*. Madrid. Ed. Gredos, pp. 203-206.
Guillón, R. (abril-junio 1957). «Lorca en Nueva York». *La Torre*, IV, pp. 161-170.
(1982). «¿Hubo un surrealismo español?», en García de la Concha, V, (1982) (ed.). pp. 77-89.
Harris, D. (1976). «The religious theme in Lorca's *Poeta en Nueva York*». *Bulletin of Spanisch Studies*, n.º 54, pp. 315-326.
(1978). *García Lorca: Poeta en Nueva York*. London. Grant and Culler.
Hérnandez Valcárcel, M.C. (1978). *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*. Murcia. Universidad de Murcia.
Hess, R. (1964). «García Lorca y Whitman». *Arbor*, LVIII, pp. 265-282.
Higginbotham, V. (1970). «Lorca's Apprentieship in Surrealism». *Romanic Review*, LXI, pp. 109-122, y en García de la Concha, V. (1982) (ed.), pp. 240-254.
(1972). «Reflejos de Lautréamont en *Poeta en Nueva York*». *Hispanófila*, XVI, pp. 59-68; reproducido en Gil, I.M. (1973), pp. 237-248.

(1976). *The Cosmic Spirit or Federico García Lorca.* Austin. Univ. of Texas Press.
Honing, E. (1974). *García Lorca.* Madrid. Ed. Lais.
Ilie, P. (1972). *Los surrealistas españoles.* Madrid. Ed. Taurus.
Laffranque, M. (1967). *Les idées esthétiques de Federico García Lorca.* París, Ed. Centre de Recherches Hispaniques.
(1978). «Introducción a "Comedia sin título", en *Federico García Lorca. El Público y Comedia sin título.* Barcelona. Ed. Seix-Barral.
Larrea, J. (julio 1940). Federico García Lorca (Asesinado por el cielo). *España Peregrina,* I, n.º 6, pp. 251-256; y en *Trece de Nieve* (1976), nº 1, pp. 117-124.
López Landeira, R. (1969). «Un puente entre dos poetas». *Rev. Hispánica Moderna,* XXXV, pp. 261-267.
Loughram, D.K. (1978). *Federico García Lorca.* London. Tamesis Book.
Marcilly, C. (1962a). «Notes pour l'étude de la pensée religieuse de Federico García Lorca («Crucifixión»), en *Melanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français de Bulletin Hispanique,* T. LXIX bis, pp. 507-525.
(1962b). *Ronde et fable de la solitude à New York. Prelude à Poeta en Nueva York.* París. Ed. Hispanoamericanas.
Martín, E. (1983) (ed.). *Poeta en Nueva York.* Barcelona. Ed. Ariel.
Martínez Nadal, R. (1980). *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca.* Madrid. Ed. Fundación Juan March/ Cátedra.
Maurer, C. (1983) (ed.). *Federico García Lorca. Epistolario (2 v.).* Madrid. Ed. Alianza.
(1984) (ed.). *Federico García Lorca. Conferencias.* Madrid. Ed. Alianza.
Menarini, P. (1972). «Emblemas ideológicos en *Poeta en Nueva York»,* en García de la Concha, V. (1982) (ed.), pp. 255-270.
(1975). *Poeta en Nueva York di Federico García Lorca. Lettura critica.* Florencia. La Nuova Italia Editrice.
Millán, M.C. (1979). «Voces poéticas de un poeta en Nueva York». *Nueva Estafeta,* nºs. 9-10, pp. 98-106.
Monleón, J. (1974). *García Lorca.* Barcelona. Ed. Aymá.
Mora Guarnido, J. (1958). *Federico García Lorca y su mundo.* Bueno Aires. Ed. Losada.
Morla Lynch, C. (1958). *En España con Federico García Lorca.* Madrid. Ed. Aguilar.
Morris, C.B. (1969). *A Generation of Spanish Poets (1920-1936).* Cambridge Univ. Press.
Peyrégne, F. (1981). *L'expression du sentiment de solitude chez cinq poètes spagnols de la génération de 1927.* París. Centre de Recherches Hispaniques.
Pradal, G. (julio-agosto 1956). «La paloma y el leopardo o lo humano y lo inhumano en la obra de Federico García Lorca». *Cuadernos Americanos,* XVI, pp. 193-207.
Predmore, R. (1970-1971). «Nueva York y la conciencia social de Federico García Lorca». *Revista Hispánica Moderna,* Año XXXV, nos 1-2, pp. 32-40.
(1980). *Lorca's New York Poetry.* Durham. Duke University Press.
Ramos Gil, R. (1967). *Claves líricas de García Lorca.* Madrid. Ed. Aguilar.
Río, A. del (1958). *Poeta en Nueva York.* Madrid. Ed. Taurus.
(1972). *Estudios sobre literatura española contemporánea.* Madrid. Ed. Gredos.
Rodríguez, J.C. (1982). «El compromiso político», en AA.VV. (1982), pp. 27-29.
(1985). «Poesía de la miseria y miseria de la poesía» (Notas sobre el 27 y las vanguardias)», en Rodríguez, J.C. (1985), pp. 234-271.
Sáez, R. (1962). «The Ritual Sacrifice in Lorca's Poet in New York», en Durán, M. (1962) (ed.), pp. 108-129.
Salvador, A. (1982). «Federico García Lorca como poeta límite», en AA.VV. (1982), pp. 119-122.
Sánchez Vidal, A. (1982). «Extrañamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos», en García de la Concha, V. (1982) (Ed.), pp. 50-73.
Scarano, T. (1971-1973). «Constanti espressive e messaggio in *Poet en Nueva York* di Federico García Lorca», en *Miscellanea di Studi Ispanici,* 24, pp. 177-216.
Scarpa, R.E. (1961). *El dramatismo en la poesía de FGL.* Santiago de Chile. Ed. Universitaria.
Schonberg, J.L. (1956). *FGL. L'homme-L'oeuvre.* París.
Schwartz, K. (1959). «García Lorca and Vermont. *Hispania,* XLII, pp. 50-55.
Semprum Donahue, M. (1975-1976). «Cristo en Lorca». *Explicación de Textos Literarios,* n.º 4, pp. 23-34.
Serra Pérez, J. (1965). «Técnicas surrealistas en *Poeta en Nueva York». Revista de la Universidad de Zulia.* VIII, pp. 277-291.
Sesé, B. (1962). «A propos de *«Poeta en Nueva York». Les langues Néo-Latines,* LVI, pp. 1-35.
(1963). «Le sang dans l'univers imaginaire de FGL». *Les Langues Néo-Latines,* n.º 165, pp. 2-43.
Trend, J.B. (1955). *Lorca and The Spanish Poetic Tradition.* Oxford. Basil Blackwell.
Umbral, F. (1975). *Lorca, poeta maldito.* Madrid. Ed. Biblioteca Nueva.
Vidal, H. (1969). «Paisaje de la multitud que vomita». *Romance Notes,* X, pp. 226-232.
Vivanco, L.F. (1974). *Poesía española contemporánea (2.v.).* Madrid. Ed. Guadarrama.
Xirau, R. (1953). «La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca». *Nueva Revista de Filología Hispánica,* Año VII, nos. 3-4, pp. 368 y ss.
Zdeneck, J.W. (1980) (ed.). *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca. Winthrop Studies on Major Modern Writers.*
Zuleta, E. de (1981). *Cinco poetas españoles.* Madrid. Ed. Gredos.

HOTEL
ASTOR
CHEVROLET
LOEWS STATE
TROUSER SUITS
HOTEL ASTOR

Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*

A Walterine Whitman Geist
con el cabello lleno de mariposas

Cuando han transcurrido más de cuarenta y cinco años desde que se publicara por primera vez *Poeta en Nueva York*, los poemas de García Lorca continúan hoy día probando la perplejidad en sus lectores a ambas orillas del Atlántico.

Testimonio poético del año vivido por Lorca en la metrópoli americana, es éste un libro complejo cuya dificultad se multiplica por la existencia de varios problemas textuales y por el lenguaje denso y aparentemente impenetrable utilizado por el autor. Lorca falleció sin haber dejado un manuscrito definitivo de su obra [1], y por esta razón se ha suscitado durante los últimos años una importante polémica en torno a cuál debe ser la versión definitiva de *Poeta en Nueva York* entre aquellos críticos que creen que el texto de la primera edición (México: Séneca, 1940) es el que más se ajusta a los deseos del poeta y los que dividen la poesía neoyorquina de Lorca en dos libros, *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna*. [2]

Ninguna de las dos partes pone sin embargo en tela de juicio la unidad orgánica de la configuración final de *Poeta en Nueva York*. Es evidente que Lorca lo concibió como un poemario, con sus diferentes poemas unidos a través de la imagen, el tema y la perspectiva común, y no como una simple antología o colección de sus versos. En las próximas páginas voy a ofrecer una lectura de *Poeta en Nueva York* que considera la obra representativa de la «voluntad constructiva plasmada» [3] del poeta al tiempo que no ignora las dificultades que este tipo de lectura plantea. No pretendo ofrecer una interpretación de cada uno de los poemas, sino integrarlos en una lectura más amplia de *Poeta en Nueva York* como un todo coherente, una lectura para la que cuenta menos la configuración exacta del texto —imposible de determinar— que su estructura global. Sin ánimos de entrar en la polémica, yo prefiero la edición crítica de Eutimio Martín por encontrar sus razones no menos convincentes que las de sus detractores, y sus textos individuales mucho más de fiar que los de las *Obras completas* y otras ediciones corrientes [4].

El segundo gran problema de *Poeta en Nueva York*, mucho más interesante aunque qui-

[1] *Ver la explicación que da José Bergamín de cómo el manuscrito de* Poeta en Nueva York *llegó a sus manos. En Eutimio Martín, ec.,* «Poeta en Nueva York» *y* «Tierra y Luna» *(Barcelona: Ariel, 1981), págs. 27-44.*

[2] *Para los que defienden la tesis de los dos textos, véase: Eutimio Martín, «¿Existe una versión definitiva de «Poeta en Nueva York,» de Lorca?,»* Insula, *núm. 310, págs. 1, 10. «Contribution à l'étude du cycle poétique new-yorkais: "Poeta en Nueva York," "Tierra y Luna" et autres poèmes,» Tesis doctoral, Universidad de Poitiers.*

Miguel García-Posada, Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York" *(Madrid: Akal, 1981).*

Defienden la tesis contraria:

Richard Predmore, Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca *(Madrid: Taurus, 1985).*

Andrew A. Anderson, «Lorca's "New York Poemas": A Contribution to the Debate,» Forum for Modern Language Studies, *XVII: 3 (Julio 1981), págs. 256-270. «The Evolution of García Lorca's Poetic Projects 1929-36 and the Textual Status of* Poeta en Nueva York,» Bulletin of Hispanic Studies, *LXI (1983), págs. 221-246.*

[3] *Raúl Bueno Chávez,* Poesía hispanoamericana de vanguardia *(Lima: Latinoamericana Eds., 1985), pág. 110.*

[4] *Eutimio Martín,* «Poeta en Nueva York» *y* «Tierra y luna» *(ver nota 1). Las siguientes referencias siempre remitirán a esta edición y se consignarán entre paréntesis en el texto. Federico García Lorca,* Obras completas, *¡2.ª ed., 2 vols. (Madrid: Aguilar, 1978).*

zás no más fácil de resolver, es el que plantea el denso y oscuro lenguaje del texto. Los símbolos personales de Lorca, sus herméticas metáforas, oximorones y las violentas yuxtaposiciones pueden ser calificadas de surrealistas. En este trabajo no pretendo sumarme al infructuoso debate que se mantiene sobre la existencia o inexistencia del surrealismo en Lorca o en sus coetáneos[5]. *Poeta en Nueva York* no puede ser la única referencia que se utilice para medir el surrealismo (su mayor o menor fidelidad a la ortodoxia surrealista francesa) de Lorca. Antes bien esta valoración habrá de hacerse por un lado en relación a la totalidad de la obra poética del autor y, por otro, dentro del contexto más amplio de la poética de su generación[6]. Más adelante habré de retomar este tema.

Antecedentes críticos

La obra de Lorca ha generado una bibliografía amplísima y variopinta, que comprende desde las críticas biográfica y textual hasta los estudios estilísticos y psicológicos. *Poeta en Nueva York* no es una excepción[7]. Una constante presente en casi todo lo escrito sobre este libro es el juicio de que *Poeta en Nueva York* es la manifestación de cierto tipo de crisis[8]. Sobre este aspecto se suelen ofrecer básicamente dos valoraciones: la de aquellos que leen el libro como la articulación poética de la grave crisis económica y social que conmocionó al capitalismo moderno con el *crack* de la Bolsa de Nueva York en 1929, y la de los que interpretan los poemas neoyorquinos como expresión de una fuerte crisis personal.

Quizá sea la lectura de *Poeta en Nueva York* que lo presenta como denuncia social la más frecuente de todas. Y no cabe duda de que el texto de Lorca es inusitado si se compara con obras semejantes de sus contemporáneos, como *Sobre los ángeles* (1927-28, publ. 1929, justo antes de la partida de Lorca para Nueva York) de Alberti, o como *Un río, un amor* (1929) de Cernuda, o como *Espadas como labios* (1932) de Aleixandre. Porque, a diferencia de éstas, que comparten con *Poeta en Nueva York* el mismo sentido de crisis y el uso de técnicas surrealistas, en la de Lorca, además, hay una temática ideológica. En cierto sentido, ésta es la lectura más evidente. «Norma y paraíso de los negros», «Oda al Rey de Harlem», «Danza de la muerte», «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)», «Nocturno de Battery Place», «New York: Oficina y denuncia», y «Roma», todos ellos denuncian la alienación, la soledad y la violencia e injusticia sociales. Su componente de protesta está claro: «Yo denuncio a toda la gente/que ignora la otra mitad (...)/Os escupo en la cara» («New York. Oficina y denuncia», vv. 39-40, 47). El mismo Lorca, con ocasión de los recitales que dio de sus poemas neoyorquinos, favorece esta lectura: «Pero ya no me sorprende, conozco el mecanismo de las calles, hablo con la gente, penetro un poco más en la vida social

[5] *Los críticos varían mucho sobre este tema. Recorren desde la postura representada por José Ortega, que sostiene por los poemas neoyorquinos de Lorca han de entenderse «dentro del surrealismo»* («Poeta en Nueva York: *Alienación social y surrealismo.»* Nueva Estafeta, *18 [Mayo 1980], pág. 45) hasta la opinión de Joseph Zdenek, que afirma que no muestran ningún contacto con el subconsciente o el mundo interior onírico* («Poeta en Nueva York: *Product of García Lorca's Subconsciousness or Superconsciousness?.»* García Lorca Review, *10:2 [Primavera 1982], pág. 62.*

[6] *Varios estudios han documentado ampliamente el conocimiento del surrealismo en España y su transformación y uso por algunos poetas de la generación del 27. Ver C.B. Morris,* Surrealism and Spain (1920-1936). *(Cambridge: Cambridge University Press, 1972); Víctor García de la Concha,* El surrealismo *(Madrid: Taurus, El Escritor y la Crítica, 1982); Anthony L.Geist,* La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936). *(Barcelona: Labor/Guadarrama, 1980).*

[7] *Ver Daniel Eisenberg,* «Poeta en Nueva York»: Historia y problemas de un texto de Lorca *(Barcelona: Ariel, 1976).*

[8] *Sólo Marcilly, que yo sepa, niega el elemento de crisis en* Poeta en Nueva York. *Ver «Notes pour l'étude de la pensée religieuse de FGL. Essai d'interprétation de la "Burla de Don Pedro a caballo",* «Les langues Néo-Latines, *141, pág. 9-42.*

y la denuncio. Y la denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre»[9].

Sin embargo, pronunciarse por una de las lecturas significa silenciar otras. Vamos a ver cómo la ideología de *Poeta en Nueva York* no es sólo temática sino también penetra el mismo lenguaje y estructura del texto. Además, la transparencia del tema nos permite ignorar la opacidad extrema del texto, o reducirla a simple reflejo del caos social.

Muchos estudiosos de la poesía lorquiana han visto en *Poeta en Nueva York* la expresión de una intensa crisis personal. Las cartas y entrevistas de Lorca correspondientes a aquella época justifican de forma muy elocuente esta lectura. Poco antes de partir para Nueva York manifestó públicamente que se encontraba inmerso en un «duelo a muerte que sostengo con mi corazón y con la poesía. Con mi corazón, para librarle de la pasión imposible que lo destruye y de la sombra falaz del mundo que lo siembra de sol estéril»[10]. Que la huida de Lorca a Nueva York fuera debida a un fracaso amoroso, en conflicto abierto con su propia homosexualidad y sumido en una profunda depresión, queda sobradamente demostrada en la biografía autorizada que Ian Gibson hace del poeta[11].

La estructura de la primera edición de *Poeta en Nueva York* como relato de viajes, con sus diez subtítulos que indican diferentes etapas del viaje, refuerza nuestra tendencia a leerla como una autobiografía[12], al igual que sucede con la propia lectura de Lorca en la «Conferencia-recital». Varios poemas del comienzo de *Poeta en Nueva York* parecen ser una evocación nostálgica de la infancia del poeta: «1910 (Intermedio)», «Tu infancia en Menton», «Fábula y rueda de los tres amigos», «(Vuelta de paseo)». Y, aunque esto no deja de ser cierto, la lectura autobiográfica simplifica la compleja *persona* poética formulada en el texto, identificándola con el autor.

En este sentido, algunos de los estudios más interesantes exploran la relación entre protesta social y crisis erótica en *Poeta en Nueva York*. Richard Predmore piensa que «la unidad y energía expresivas del libro nacen de la fusión de dos grupos de pasiones: las que suscitó el mundo amenazante y ajeno de la ciudad y las que emanaron de la crisis interior que trajo el poeta a Nueva York desde España»[13].

La mayoría de los esrudios, sin embargo, no recogen el hecho de que *Poeta en Nueva York* representa, quizás en su sentido más profundo, una crisis de lenguaje poético. El lenguaje del texto llama con insistencia la atención sobre sí mismo. Atribuir la causa de la ruptura manifiesta en el texto exclusivamente a la vida del poeta o a las luchas sociales y económicas de la época supone ignorar las diferencias radicales existentes entre el lenguaje de *Poeta en Nueva York* y la obra anterior de Lorca.

El *Romancero Gitano*, publicado en 1928, encontró un éxito abrumador de público y crítica, consagrando a Lorca como una figura nacional, aunque él estuviera insatisfecho con su poesía y molesto con su fama de «juglar gitano». Salvador Dalí, con el que Lorca mantuviera estrechas relaciones artísticas y personales, le dirigió una carta que contenía una agria crítica del *Romancero* que despreciaba su poesía por «ligada de piez i brazos a la poesía vieja (...), la *ilustración* de los lugares comunes más estereotipados i conformistas (sic).»[14].

[9] *«Conferencia-recital,» en Martín, pág. 315.*

[10] *Ian Gibson,* Federico García Lorca *(Barcelona-Buenos Aires-México: Grijalbo, 1985), pág. 601.*

[11] *Gibson, págs. 586-611.*

[12] *B.J. Craige, sin embargo, entiende el viaje como «Caída» mítica y simbólica. Ver* Lorca's «Poeta en Nueva York». The Fall into Consciousness *(Lexington: University of Kentucky Press, 1977.*

[13] *Predmore, pág. 127. Ver también García-Posada, pág. 63.*

[14] *Para la recepción del* Romancero gitano *ver Gibson, págs. 550-553.*

Lorca también sintió la necesidad de un cambio en su manera de escribir. En una carta que acompañaba a su poema en prosa «Nadadora sumergida», escribió: «Desde entonces dejé la literatura vieja que había cultivado con gran éxito. Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan un nuevo tembior» [15]. En sus conferencias, «Imaginación, inspiración, evasión en la poesía» y «Sketch de la pintura moderna», también de 1928, Lorca se aproxima a una concepción surrealista del arte y de la poesía [16]. Esta insatisfacción con su obra coincide con la crisis personal ya señalada. Al tiempo que afirma la necesidad de un cambio en su poesía, hace un esfuerzo deliberado para evitar que su vida personal influya en su obra: «Y luego... procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía, porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo» [17]. No tardará, sin embargo, en verse incapaz de mantener la distancia. A los pocos meses manifiesta que está luchando con su poesía «para construir, pese a ella que se defiende como una virgen, el poema despierto y verdadero donde la belleza y el horror y lo inefable y lo repugnante vivan y se entrechoquen en medio de la más candente alegría» [18]. Todo esto desembocará en *Poeta en Nueva York* y *Tierra y luna,* así como en *El público* y *Viaje a la luna,* escritas, o al menos comenzadas, en Nueva York en 1929-30.

Las diferentes crisis que configuran *Poeta en Nueva York* —personal, social y poética— no se pueden entender aisladas las unas de las otras. A pesar de que las inquietudes eróticas y sociales están claramente presentes en la poesía temprana de Lorca, [19] los poemas neoyorquinos marcan una clara ruptura. En ellos Lorca por primera vez problematiza de forma sistemática los temas de la justicia social y del «amor oscuro», y lo hace en un lenguaje que se distancia de forma radical de su primer decir poético. Veremos, en palabras de Cano Ballesta, cómo no sólo «la escritura misma ha roto con toda la tradición retórica y se ha convertido en decisión ética» [20], sino cómo, además, la escritura articula la crisis erótica y la social, ligándose la una a la otra mediante el lenguaje en un concepto de «causalidad expresiva» [21].

Veremos a continuación que la crisis del lenguaje poético no sólo es producto de las crisis personal y social sino que al mismo tiempo es expresión de ellas, pues en una época de intensa conmoción política, económica y cultural a nivel mundial las crisis están íntimamente relacionadas. Estudiaré la relación entre estas tres clases de ruptura manifiestas en el texto basándome en tres núcleos de significación claramente demarcados en *Poeta en Nueva York:* el Paraíso Perdido, el Desmembramiento y la Metáfora del Cuerpo.

[15] *Gibson, pág. 564.*

[16] *Sobre la influencia de Dalí en Lorca, ver Gibson, págs. 566 569.*

[17] *En Gibson, pág. 559.*

[18] *En Gibson, pág. 601.*

[19] *José Ortega opina que* «Poeta en Nueva York *no supone una ruptura radical con los modos poéticos previos cultivados por GL*» («Poeta en Nueva York: *Alienación social y surrealismo.*» Nueva Estafeta, *18 [Mayo 1980], pág. 45). Ver también Yara González-Montes, «Mecánica socio económica en la obra de Federico García Lorca,»* García Lorca Review, *8 (1979), págs. 47-59.*

Como antecedente biográfico de la conciencia política de Lorca, resulta interesante recordar que en febrero de 1924 firmó una carta abierta contra la destitución de Unamuno. Ver José López-Rey, Los estudiantes frente a la dictadura *(Madrid: Javier Morata, 1930). Le agradezco al profesor Valentín del Arco López el dato. En 1929 Lorca firmó un documento contra Primo de Rivera. Ver Gibson, pág. 603.*

[20] *Juan Cano Ballesta,* Literatura y tecnología: Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933). *(Madrid: Orígenes, 1981). pág. 210.*

[21] *Fredric Jameson postula que la ruptura en un nivel cultural repercutirá de otra forma en otros niveles, en una serie de sucesivos «horizontes concéntricos.» Ver* The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act *(Ithaca: Cornell University Press, 1981), esp. págs. 17-102).*

El Paraíso Perdido

Una buena parte de la poesía de *Poeta en Nueva York* transmite un sentimiento de pérdida: el amor perdido («Vals vienés», «Tu infancia en Menton»), la amistad perdida («Fábula y rueda de los tres amigos»), el orden social perdido («Paisaje de la multitud que vomita», «Nocturno de Battery Place (Paisaje de la multitud que orina)», «New York. Oficina y denuncia»), la fe perdida en la religión y en las instituciones religiosas («Navidad, «Nacimiento de Cristo», «Roma»). La razón última de este sentimiento de pérdida parece derivar, sin embargo, de un fuerte sentimiento personal de pérdida de la niñez y de la inocencia. Lorca recuerda el pasado como un Paraíso irrecuperable, que apenas vislumbra la memoria. Esta separación forma partede una serie de oposiciones binarias que estructuran el texto de *Poeta en Nueva York*: Natura/Cultura, campo/ciudad, negro/blanco, cielo/infierno, pasado/presente. Como veremos, el tópico Paraíso Perdido es una metáfora múltiple que expresa una crisis de dimensiones (tanto sociales como eróticas y estéticas).

«1910 (Intermedio)», el poema que abre *Poeta en Nueva York* nos ofrece quizás la expresión más tierna de la niñez e inocencia perdidas. Es en este sentido que puede ser leído como introducción al libro [22]. Las fechas enmarcan el poema, estableciendo el título, «1910», y la fecha de redacción, «agosto 1929», una polaridad entre el «entonces» y el «ahora».

Dos verbos estructuran todo el poema y originan una serie de oposiciones, «no vieron» y «vieron». El uso del deíctico *aquellos* («Aquellos ojos míos de mil novecientos diez», v. 1) implica un *estos* de igual modo que *allí* («Allí mis pequeños ojos», v. 17) sugiere su opuesto, *aquí* (en este caso, Nueva York, identificada como lugar de redacción). El cambio de tiempos verbales, de «vieron» al comienzo a «he visto» y «hay» más adelante, intensifica el sentimiento de brecha insalvable entre el pasado y el presente.

Examinemos con más detalle lo que «aquellos ojos» vieron y lo que no. «No vieron» muerte, dolor o amor herido (estrofa 1). «Vieron» inocencia expuesta («orinaban las niñas»), sexualidad («el hocico del toro»), maldad, una luna hostial y escombros urbanos (estrofa 2). Resulta evidente que lo que sus ojos vieron no entra en oposición con lo que no vieron. Las dos series, cada una de ellas una acumulación caótica de imágenes unidas por la sintaxis y no por la lógica, son altamente negativas. Lo que no vieron (estrofa 1) puede constituir una definición del Paraíso por negación. Queda claro que lo que vieron (estrofa 2) no es ninguna descripción del cielo ni del idílico mundo de la infancia. El referente temporal induce a confusión. Puede que los ojos no hayan visto estas cosas en 1910, pero sí han visto todo lo que sigue a continuación. La clave está en la preposición cuando Lorca dice «Aquellos ojos míos *de* mil novecientos diez», en vez de «*en* mil novecientos diez». El Paraíso queda por tanto definido por lo que no es, por lo que los ojos en su inocencia vieron por fin que negaba el cielo. El hablante está viendo la realidad adulta (1929) con ojos adolescentes.

La tercera estrofa introduce una mezcla de sexualidad y violencia («el seno traspasado de Santa Rosa dormida», v. 11), y también de voracidad en un jardín que nadie confundiría con el Edén: «en un jardín donde los gatos se comían a las ranas» v. 13.

El poema concluye con un enfrentamiento de sueño y realidad, en la primera de una serie de mágenes de vacío: «Hay un dolor de huecos por el aire sin gente» (v. 20). En la imagen final de «1910», que evoca a un tiempo la Caída del Paraíso y el «cuerpo deshabitado» de Alberti *(Sobre los ángeles)*, Lorca identifica sexualidad y alienación: «en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!» (v. 21).

Es precisamente esta identificación el nexo entre la sexualidad y la alienación, la que per-

[22] *«1910 (Intermedio)» ocupa el segundo lugar, detrás de «Vuelta de paseo,» en las ediciones de Séneca y Norton.*

mite a Lorca trascender lo puramente personal y trasladar su protesta a un plano social. En «Norma y paraíso de los negros», atribuye de forma explícita a la sociedad tecnológica occidental —otro de los grandes temas de *Poeta en Nueva York*— la pérdida del Paraíso por parte de los negros americanos. El aludido en el título es un Paraíso de plenitud, previo a la «Caída». Lorca nos presenta a los negros como un «noble salvaje» del siglo veinte, que vive en armonía con la naturaleza:

> Es por el azul crujiente,
> azul sin un gusano ni una huella dormida,
> donde los huevos de avestruz quedan eternos
> y deambulan intactas las lluvias bailarinas.
> (vv. 17-20).

La destrucción del Paraíso se ve como un proceso de descomposición y desmembramiento físicos: «los torsos/bajo la gula de la hierba» (vv. 25-26) y «Los durmientes borran sus perfiles» (v. 29).

Al igual que en «1910», Lorca plantea en «Norma y paraíso...» un *antes* y un *ahora*, aglutinando una serie de oposiciones binarias en torno a los verbos *odian* y *aman*. La tensión entre los polos opuestos de la ciencia y el instinto, la claridad y la oscuridad, la dispersión y la plenitud, el desierto y la ciudad («salón»), crea una especie de infierno: «No es el infierno, es la calle», como nos dice en otro poema («New York. Oficina y denuncia», v. 54). Separa claramente lo que es el «Paraíso» que los negros han perdido de forma irremediable, y la «Norma», que se ven forzados a seguir en su vida. Y la distancia entre ambos es el espacio de la poesía que Lorca no puede describir, tanto aquí como en «1910», más que como un «hueco»: «y queda el hueco de la danza/¡sobre las últimas cenizas!» (vv. 31-32). Esta imagen se repetirá de manera obsesiva en posteriores poemas de *Poeta en Nueva York*. El significado de *hueco* no se limita a alienación y ausencia, significa concretamente la pérdida de las cosas asociadas con el Paraíso [23].

El lenguaje se esfuerza por rellenar este vacío, por salvar la brecha entre el Paraíso y la Norma, en un intento de recobrar una plenitud recordada. El *hueco* físico creado por la ausencia tiene un corolario acústico: el silencio. El «desván de la fantasía» que Lorca identifica con «aquellos ojos míos de mil novecientos diez», contiene «cajas que guardan silencios (...)» («1910», v. 15). El silencio es la negación o destrucción de la poesía. En «Norma y paraíso...» Lorca describe el cielo como un «azul sin historia/azul sin palabras pero con heridas» (vv. 21-22) infinitamente distante. Pero es sólo a través de las palabras (la poesía) como èl puede intentar recuperarlo. Pero en ese escenario de destrucción «(...) los corales empapan/la desesperación de la tinta» (vv. 27-28). *Tina* se puede interpretar aquí y en muchos otros contextos de *Poeta en Nueva York* como una metonimia para *escritura* y *poesía.* [24] Pero la poesía fracasa en esta reconstrucción. La palabra sólo puede captar pérdida, no plenitud.

Hemos visto que el sentimiento de pérdida, que en «1910» se presenta en una dimensión personal, tiene un alcance colectivo en «Norma y paraíso de los negros». José Ortega considera que la evocación lorquiana del pasado por un lado como rechazo de «un mundo que no permite la libertad», y por otro como una tentativa de inscribir el ego en un mundo utópico caracterizado por la integración armoniosa del hombre y la naturaleza [25]. Pero *Poeta*

[23] *Sobre la imagen de «hueco,» ver Predmore, pág. 79.*

[24] *La asociación* tinta/escritura *ocurre con cierta frecuencia en* Poeta en Nueva York. *Ver, por ejemplo, «con los* tinteros *que orina el perro» («Fábula y rueda de los tres amigos,» v. 38); «con el* tintero *y el susto amarillo» («Val vienés,» v. 28); «y mariposa ahogada en el* tintero» *(«[Vuelta de paseo],» v. 10); «la desesperación de la* tinta» *(«Norma y paraíso de los negros,» v. 28); «el Olvido estaba expresado/ por tres gotas de* tinta *sobre el monóculo» («Oda al Rey de Harlem,» vv. 93-94).*

[25] *José Ortega,* «Poeta en Nueva York: *Alienación social y surrealismo,»* Nueva Estafeta, *18 (Mayo 1980), pág. 51.*

en Nueva York comunica un sentimiento mucho más fuerte del Paraíso perdido sin remisión, apenas atisbado en los fragmentos que la memoria y la nostalgia conservan y evocados por el lenguaje. Las crisis personal y social también son inseparables de la crisis poética.

Es en su «Poema doble del lago Edén», que culmina la serie de los poemas de infancia, donde Lorca evoca con más claridad una visión del Paraíso Perdido. Es un poema desconcertante y, según veremos, crucial para la comprensión del papel del lenguaje y de la poesía en *Poeta en Nueva York:*

Era mi voz antigua,
ignorante de los densos jugos amargos,
la que vino lamiendo mis pies
sobre los frágiles helechos mojados.
¡Ay mi voz antigua de mi amor!
¡Ay mi voz de verdad! Voz de mi abierto costado,
cuando todas las rosas brotaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo.

¡Ay voz antigua que todos tenemos,
pero que todos olvidamos
sobre el hombro de la hora, en las últimas expresiones,
en los espejos de los otros o en el juego del tiro al blanco!

Estás aquí bebiendo mi sangre
bebiendo mi amor de niño pasado
mientras mis ojos se quiebran en el viento
con el aluminio y las voces de los soldados.

Déjame salir por la puerta cerrada
donde Eva come hormigas
y Adán fecunda peces deslumbrados.
Déjame salir, hombrecillo de los cuernos,
al bosque de los desperezos y de los alegrísimos saltos.

Yo sé el uso más secreto
que tiene un viejo alfiler oxidado
y sé el horror de unos ojos despiertos
sobre la superficie concreta del plato.

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
quiero mi libertad. Mi amor humano,
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
Mi amor humano.
Esos perros marinos se persiguen
y el viento acecha troncos descuidados.
¡Ay, voz antigua, quema con tu lengua
esta voz de hojalata y de talco!

Quiero llorar porque me da la gana,
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.

Quiero llorar diciendo mi nombre,
—rosa, niña y abeto—, a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.

Voz mía libertada que me lames las manos.
En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado.

Aquí me quedo solo, hombrecillo de la cresta,
con la voz que es mi hijo. Esperando
no la vuelta al rubor y el primer gusto de alcoba
pero sí mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado.

(50) Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el sueño y la muerte me estaban buscando,
me estaban buscando
allí donde mugen las vacas que tienen rojas patitas de paje
y allí donde flota mi cuerpo sobre los equilibrios contrarios.

El título presenta el primer enigma: ¿por qué «doble»? ¿Qué hay de doble en este poema? No es un diálogo; el hablante se dirige a un *tú* anónimo (v. 13) y a un «hombrecillo de los cuernos», pero nadie responde. El cambio de los tiempos verbales («Era», «flota») sugiere una dicotomía entre pasado y presente que comparte con los demás poemas de infancia en *Poeta en Nueva York*. Y las imágenes indican la escisión entre Cielo y no-Cielo, evidente también en el título, «lago Edén».

Lorca describe el Paraíso, su pérdida, y la esperanza de su recuperación mediante la identificación con su voz poética. Esta voz se desarrolla en una secuencia temporal de tres fases: «mi antigua voz», «esta voz de hojalata y talco», y «mi voz libertada» 1) «Mi antigua voz» se sitúa en el Paraíso en un pasado incierto y remoto («Era...»). Es «ignorante» (v. 2) del conocimiento que el hablante tiene de la crueldad y el desmembramiento: «Yo sé el uso más secreto (...)/y sé el horror de unos ojos (...)» (vv. 22, 24). Esta voz se identifica con el amor y la verdad: «¡Ay mi voz antigua de mi amor!/¡Ay mi voz de mi verdad!» (vv 5-6). Todo situado *antes* del apremio del deseo sexual o el dolor: «y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo» (v. 8)[26]. Se identifica, sobre todo, con la plenitud poética: «cuanto todas las rosas brotaban de mi lengua» (v. 7). Asociada aquí con un pasado perdido, esta imagen vuelve a aparecer con ligeras modificaciones en «Ciudad sin sueño», donde describe la resurrección que algún día puede tener lugar: «Otro día/veremos (...)/manar rosas de nuestra lengua» (vv. 36-37, 40).

En abierta contradicción con su antigua voz, «esta voz de hojalata y talco» es incapaz de expresar el estado paradisíaco ya inexistente. En «Tu infancia en Menton» se confirma la identificación del pasado con el lenguaje. La infancia y el Paraíso que ella representa —inocencia, amor correspondido, unión con la naturaleza— se ven reducidas a *fábula*, a palabras (FABULARE hablar): «Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes» (v. 1). Existen tan sólo en la escritura, que es capaz de evocarla pero no de captarla o recrearla.

Esta «voz de hojalata y talco» establece un discurso del deseo, discurso que puede articular tan sólo lo que no puede lograr. «Pero yo no quiero mundo ni sueño, voz divina./quiero mi libertad. Mi amor humano» (vv. 26-27); «Quiero llorar (...)» (v. 34); «Quiero llorar diciendo mi nombre» (v. 38); «No. No. Yo no pregunto. Yo deseo» (v. 42). Desprovisto de su voz, al hablante le queda nada más que su dolor: «yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja» (v. 36). La distancia entre lo que se quiere y lo que se consigue, entre lo que se dice y lo que se quiere decir, es el espacio del deseo, que crea un discurso tanto como es recreado por el mismo. Ocupa los «huecos» dejados por la «antigua voz», perdida por la alienación y la refracción, la conciencia de otredad: «en los espejos de los otros» (v. 12). Es un discurso que permite al hablante formular su deseo pero nunca satisfacerlo.

3) A pesar de todo este discurso no descarta al menos la ilusión de encontrar en un futuro indeterminado una «voz libertada mía» (v. 43). Esta voz nueva y libre será semejante a su «voz antigua» en el sentido de que servirá para que a través de ella pueda el poeta decir su verdad (v. 40). Pero no representa un deseo de regresar al jardín antediluviano, sino a un sensual «bosque de los desperezos y de los alegrísimos saltos» (v. 21). Es, en último término, la búsqueda de un lenguaje capaz de expresar «un pulso herido que ronda las cosas del otro lado» (v. 36). Es fundamental este sentimiento del otro lado, del lado oculto.

[26] *Sobre el símbolo del caballo, ver García-Posada, pág. 166.*

Lorca identifica este discurso deseado mediante una imagen curiosa y llamativa: «Quiero llorar diciendo mi nombre,/—rosa, *niña,* abeto— (...) (vv. 38-39, el subrayado es mío). Este es el *otro lado* que en mi opinión explica el *doble* del título. El hablante necesita una voz que pronuncie su nombre y diga su verdad: esta *niña* es sinónimo de *hombre de sangre* y conjuntamente son la expresión de su «amor oscuro» [27].

No es infrecuente el cambio de género en la poesía de *Poeta en Nueva York,* al igual que no lo es en buena parte de su obra más tardía [28]. Por ejemplo, en una imagen parecida en «Oda a Walt Whitman», el poeta no habla «contra el niño que escribe/nombre de niña en su almohada» (vv. 93-94) [29]. En la poesía lorquiana el cambio de género es tanto estrategia retórica (parte integrante de la polivalencia de sus símbolos) como táctica de supervivencia. *Mi último suspiro* de Buñuel da un elocuente testimonio de la intensa y violenta homofobia presente en la España de los años 20 y 30, incluso en un buen amigo de Lorca [30].

En la biografía de Proust escrita por André Maurois, se habla de cómo los homosexuales se ven obligados a «ocultar su vida, a desviar su mirada de donde querría posarse hasta allí desde donde querría apartarla; *a cambiar el género de muchos adjetivos de su vocabulario,* ligera restricción social al lado de la restricción interior que su vicio —o lo que se llama impropiamente así— les impone, no ya a los ojos de los demás sino de sí mismos, y de manera que a ellos mismos no les parezca un vicio...» [31] (el subrayado es mío). Esta «transcripción» del género es pues una suerte de trágica inversión de los versos de Pedro Salinas: «¡Qué alegría más alta:/vivir en los pronombres!». Sin duda, los pronombres en Lorca encierran más angustia que alegría.

Observa Christopher Maurer en la introducción de su edición de las cartas escritas por Lorca a su familia desde Nueva York que el contraste entre el tono animado de éstas y la poesía sombría de *Poeta en Nueva York* sirve de recordatorio de la poca fiabilidad de la crítica biográfica [32]. Más que eso, sin embargo, y aún más la transformación poética de la experiencia, las cartas revelan de nuevo este *desdoblamiento,* si no duplicidad, manifiesto a lo largo de «Poema doble...» y también en muchos otros textos de *Poeta en Nueva York.* Este desdoblamiento representa la respuesta de Lorca a la represión social de la sexualidad «invertida».

«Poema doble del lago Edén» es doble en otro sentido más. El discurso poético de Lorca —«esta voz de hojalata y talco»— entabla el único diálogo (intertextual) del poema. El epígrafe tomado de Garcilaso «Nuestro ganado pace, el viento espira» evoca tanto el *locus amoenus* como la *queja amorosa* de la «Egloga segunda». Pero el discurso del «Poema doble...» subvierte e invierte toda la tradición bucólica. Lorca «re-escribe» a Garcilaso, siendo sus grotescas «vacas que tienen rojas patitas de paje» un irónico contrapunto al *ganado* de Salicio y Nemoroso. El viento no «espira» en el Edén de Vermont sino que, por el contrario, «acecha troncos descuidados» (v. 34).

[27] *En su lectura de «Poema doble...» Predmore estudia atinadamente el conflicto entre* amor oscuro *y las normas sociales. No parece, sin embargo, notar este sentido de* doble *en el texto.Ver Predmore, págs. 95-96.*

[28] *El hecho de que Julieta en* El público, *por ejemplo, pueda ser un muchacho de quince años no se debe sólo a las convenciones del teatro isabelino (Mártínez Nadal), ni tampoco a las del teatro chino (Maurer), sino a una expresión de la sexualidad equívoca. Ver Christopher Maurer, ed.,* Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y la Habana [1929-1930], *núm. extraordinario de* Poesía (Revista Ilustrada de Información Poética), *23-24 (1986), pág. 139.*

[29] *Ver también la metamorfosis sexual* hijo - niña - pez - mar *en «Iglesia abandonada.»*

[30] *Luis Buñuel,* Mi último suspiro, *en Gibson, pág. 364-366.*

[31] *En Gibson, pág. 22.*

[32] *Maurer, pág. 11.*

Hacia el final del «Poema doble del lago Edén», en una imagen que incorpora las tres crisis sobre las que se asienta *Poeta en Nueva York,* Lorca nos sugiere lo que espera de la recuperación de su «voz liberada». Más que un retorno al Paraíso perdido se trata de la trascendencia a un nuevo Paraíso:

(...) Esperando
No la vuelta al rubor y el primer gusto de alcoba
pero sí mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado.
(vv. 47-49)

Se utiliza *moneda de sangre* como híbrido significativo de los paradigmas de *pasión (sangre, rubor, alcoba)* y *sociedad (entre todo, moneda)* que yuxtaponen economía y erotismo. Y una voz nueva es lo que trae esta deseada retribución («la voz que es mi hijo», v. 47). En una sola imagen, por tanto, coinciden y se enfrentan las crisis personal, social y estética, y juntas apuntan una posible solución: un discurso poético nuevo.

Desmembramiento

La pérdida bíblica del Paraíso resulta del conocimiento del cuerpo («el árbol de la ciencia del Bien y del Mal»), que a su vez crea nuestra conciencia del cuerpo. En *Poeta en Nueva York* la Caída del Edén de la infancia produce no sólo conciencia sino también desmembramiento: el cuerpo se secciona, se descuartiza, los ojos se sacan, los miembros se tronchan.

Literal o figurado, el desmembramiento es una de las imágenes y estrategias retóricas más sorprendentes en los poemas neoyorquinos de Lorca [53]. El desmembramiento, al igual que sucede con la pérdida del Paraíso que lo engendra, representa la alienación social, la angustia personal y la desarticulación del discurso poético de *Poeta en Nueva York*. Expresa el extremo máximo de la alienación, la desintegración física y espiritual de la persona.

A cierto nivel, el desmembramiento representa la injusticia y la violencia sociales. A veces el hablante poético denuncia los efectos que sobre él como individuo desencadena, como por ejemplo en «(Vuelta de Paseo)»: «Tropezando con mi rostro distinto de cada día» (v. 11) [54]. A veces la víctima se convierte en verdugo: «Con una cuchara/les arrancaba los ojos a los cocodrilos» («Oda al Rey de Harlem», vv. 1-2).

El desmembramiento en «Sepulcro judío» adopta, sin embargo, su forma más insidiosa, la auto-mutilación. En este poema, uno de los más difíciles y crípticos de *Poeta en Nueva York,* Lorca nos presenta a los judíos como víctimas de «los niños de Cristo». Representa su discriminación y opresión mediante figuras de mutilación, de pájaros desmembrados: «un solo corazón de paloma» (v. 11), «un solo ojo de faisán» (v. 14). Una figura de desolación total resume la lucha por la justicia de todo un pueblo: «Tres mil judíos lloraban/(...) porque reunían entre todos/con esfuerzo media paloma» (vv. 41, 43-44). La disección, sin embargo, va más allá. En un acto final de desesperación, «el judío, apretando los ojos/se cortó las manos en silencio» (vv. 64-65). En un gesto extremo de alienación la misma víctima se victimiza. La interiorización de la violencia social se torna en una auto-castración simbólica.

Esta metáfora no es casual, pues a un nivel diferente, las figuras del desmembramiento significan amor imposible o traición. El erotismo en «Tu infancia en Menton» se evoca, por ejemplo, mediante «mi torso limitado por el fuego» (v. 8) y «tu cintura de arena» (v. 15):

[53] *Se encuentran figuras de desmembramiento en al menos 17 de las 26 poemas que integran la edición crítica de Martín.*

[54] *Ver también «mi dolor lleno de rostros» («Fábula y rueda de los tres amigos,» v. 47).*

disuelta en la memoria la unión del amor o tan sólo recuperable en sus fragmentos [35]. En otros momentos el amor mismo es el cortante filo que mutila el cuerpo.

«Navidad» comienza y termina con un degüello. El poema se abre con una triste marina:

¡Esa esponja gris!
¡Ese marinero recién degollado!
¡Ese río grande!
¡Esa brisa de límites oscuros!
¡Ese filo, amor! ¡Ese filo!
(vv. 1-5).

Abundan en «Navidad» otras imágenes de desolación, violencia y esterilidad, todas ellas asociadas con marineros y oscuridad, que Predomore ha interpretado atinadamente como representativas del amor homosexual [36]. Los versos finales son eco y transformación de los primeros:

¡Oh esponja mía gris!
¡Oh cuello mío recién degollado!
¡Oh río grande mío!
¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo!
(vv. 35-39).

El cambio de pronombres, de la tercera persona a la primera, nos impone una nueva lectura del poema, que viene a ser así un lamento personal por el amor imposible o perdido. El verso final identifica *filo* con amor de forma explícita.

Reviste aún más interés la imagen del «cuello mío recién degollado». *Cuello* significa en este caso *voz* por una relación de contigüidad semántica, de modo que entra la violencia en el paradigma del discurso poético. Replanteado de esta forma, «Navidad» se convierte al mismo tiempo en una denuncia de la sociedad («El mundo solo por el cielo solo», v. 13) y de la religión («Aleluya. Cielo desierto», v. 22), en un lamento por el amor perdido, y en expresión del fracaso del lenguaje poético. Desde esta perspectiva, la «Fábula inerte» (v. 33) no sólo alude al nacimiento de Cristo sino que, además, recuerda la «fábula de fuentes» de «Tu infancia...» y significa literalmetne *palabras muertas*.

También en otros poemas el desmembramiento se nos presenta como una imagen de impotencia poética. En «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)» se lee:

Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes.
(vv. 38-41).

Convertido en una especie de trasvestido de la Venus de Milo, el poeta queda impotente, incapaz de escribir. De nuevo se cruzan los paradigmas: la impotencia poética es también impotencia sexual («sin caballo efusivo») bajo la influencia de una sociedad opresora («la mujer gorda», una inversión perversa de la Estatua de la Libertad) [37].

[35] *Ver también «un hombro donde llora la Muerte» («Vals vienés,» v. 2).*

[36] *Predmore, págs. 90-91.*

[37] *Quiero expresar mi gratitud a mis estudiantes, Phillips Reilly y Amy Baron, que me han hecho ver esta interpretación de «la mujer gorda.»*
Otro ejemplo del desmembramiento como el fracaso de la poesía lo constituyen estos versos de «Nacimiento de Cristo»: «cítaras sin cuerdas y degolladas voces» (v. 16).

En *Poeta en Nueva York* la desarticulación del cuerpo, en todas sus declinaciones (cuerpo político, experiencia erótica, *corpus* literario), sólo puede encontrar su justa expresión en la metáfora del desmembramiento. En determinados casos, sin embargo, ésta es más que una simple figura retórica. Hasta el lenguaje parece sufrir un proceso de desintegración, desmembrados tanto significante como significado. El desmembramiento del discurso surrealista en *Poeta en Nueva York* es todo lo contrario del hipérbaton gongorino que de tanta popularidad gozó entre los poetas de la generación del 27 escasos años antes. Las imágenes culteranistas alabadas por Lorca en su conferencia sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora» (1926) son muestra del lenguaje llevado al extremo de la racionalidad, pero susceptible en última instancia del análisis lógico. Gran parte del discurso de *Poeta en Nueva York* no lo es. El lenguaje de «Sepulcro judío», por ejemplo, impecable desde un punto de vista sintáctico, es impenetrable a la lógica. Deriva su eficacia específicamente de esa calidad irracional, que es una suerte de desmembramiento de la lógica.

La metáfora del cuerpo

Poeta en Nueva York, a pesar de ser un libro iracundo, contiene algo más que desesperación. El lenguaje cambia en algunos de los poemas finales [38], cuando ya Lorca ha encontrado, aunque sea de forma provisional, una voz poética apropiada, la de la denuncia: «¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?/[...]/No, no, no, no; yo denuncio» («New York. Oficina y denuncia», vv. 65, 73). En estos poemas predomina un lenguaje más directo y accesible que culmina con los melífluos ritmos de «Son». Es fundamental en este desarrollo la «Oda a Walt Whitman», el penúltimo poema del libro. Siendo esta oda uno de los poemas cuya lectura a más erróneas interpretaciones ha inducido, contiene, no obstante, la clave de varios de los problemas planteados en *Poeta en Nueva York* y, como veremos, ofrece por lo menos un atisbo de solución.

Por el East River y el Bronx
los muchachos cantaban enseñando sus cinturas.
Con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo
noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.

Pero ninguno se dormía,
ninguno quería ser río,
ninguno amaba las hojas grandes,
ninguno la lengua azul de la playa.

Por el East River y el Queensborough
los muchachos luchaban con la industria,
y los judíos vendían al fauno del río
la rosa de la circuncisión,
y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
manadas de bisontes empujadas por el viento.

Pero ninguno se detenía,
ningunao quería ser nube,
ninguno buscaba los helechos
ni la rueda amarilla del tamboril.

[38] *«New York. Oficina y denuncia,» «Roma,» «Oda a Walt Whitman» y «Son» manifiestan una mayor claridad de lenguaje e imagen en relación con los poemas que les preceden.*

Cuando la luna salga,
las poleas rodarán para turbar el cielo;
un límite de agujas cercará la memoria
y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambre y de muerte:
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién, el sueño terrible de tus anémonas manchadas?

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla,
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja.
Enemigo del sátiro.
Enemigo de la vid,
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.

Ni un solo momento, hermosura viril,
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel camarada que pondría en tu pecho
un pequeño dolor de ignorante leopardo.

Ni un solo momento, Adán de sangre, Macho,
hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,
porque por las azoteas,
agrupados en los bares,
saliendo en racimos de las alcantarillas,
temblando entre las piernas de los chauffeurs
o girando en las plataformas del ajenjo,
los maricas, Walt Whitman, te señalan.

¡También ése! ¡También! Y se despeñan
sobre tu barba luminosa y casta
rubios del Norte, negros de la arena,
muchedumbre de gritos y ademanes,
como los gatos y como las serpientes,
los maricas, Walt Whitman, los maricas,
turbios de lágrimas, carne para fusta,
bota o mordisco de los domadores.

¡También ése! ¡También!¡Dedos teñidos
apuntan a la orilla de tu sueño
cuando el amigo come tu manzana
con un leve sabor de gasolina,
y el sol canta por los ombligos
de los muchachos que juegan bajo los puentes.

Pero tú no buscabas los ojos arañados
ni el pantano obscurísimo donde sumergen a los niños,
ni la saliva helada,
ni las curvas heridas como panza de sapo
que llevan los maricas en coches y en terrazas
mientras la luna los azota por las esquinas del terror.

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río.
Toro y sueño que junte la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las llamas de tu Ecuador oculto.

Porque es justo que el hombre no busque su deleite
en la selva de sangre de la mañana próxima.
El cielo tiene playas donde evitar la vida
y hay cuerpos que no deben repetirse en la Aurora.

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Éste es el mundo, amigo: agonía, agonía.
Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades.
La guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la Vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
por vena de coral o celeste desnudo;
mañana los amores serán rocas y el Tiempo
una brisa que viene dormida por las ramas.

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
contra el niño que escribe
nombre de niña en su almohada,
ni contra el muchacho que se viste de novia
en la obscuridad del ropero,
ni contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución,
ni contra los hombres de mirada verde
que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades
de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno.
Contra vosotros siempre,
«Fairies» de Norteamérica,
«Pájaros» de La Habana,
«Jotos» de Méjico,
«Serasas» de Cádiz,
«Apios» de Sevilla,
«Cancos» de Madrid,
«Floras» de Alicante,
«Adelaidas» de Portugal.

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores.
Abiertos en las plazas, con fiebre de abanico
o emboscados en yertos paisajes de cicuta.

¡No hay cuartel! La muerte
mana de vuestros ojos
y agrupa flores grises en la orilla del cieno.
¡No hay cuartel! ¡¡Alerta!!
Que los confundidos, los puros,
los clásicos, los señalados, los suplicantes
os cierren las puertas de la bacanal.

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson
con la barba hacia el Polo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.

Duerme: no queda nada.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes,
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

En una primera lectura la oda se presenta como un enfrentamiento entre dos conceptos radicalmente diferentes del amor: la sexualidad perversa, encarnada en los *maricas*, y «el Amor que reparte coronas de alegría» (v. 104) simbolizado por Walt Whitman. Lorca no denuncia a los «confundidos, los puros» (v. 124), «que queman sus labios en silencio» (v. 100), los que se expondrían al ostracismo social si manifestaran sus auténticas inclinaciones sexuales. Sí condena, en cambio, a los *maricas* que corrompen y envilecen el amor: «Contra vosotros siempre» (v. 107). Aunque los temas del erotismo y el *amor oscuro* se encuentran presentes en otra serie de poemas, éste supone la más abierta apología en *Poeta en Nueva York* de una sexualidad (hetero —u homo—) franca y honesta.

Una segunda lectura de «Oda a Walt Whitman» descubre en ella la protesta social, la denuncia del capitalismo industrial. Como en los dos poemas de la multitud, la tecnología y la industrialización engendran alienación, lo que José Ortega denomina «la escisión entre el hombre y su medio, [...] la falsa antinomia sujeto-objeto». [39] La máquina rompe la unión entre el hombre y la naturaleza: «Cuando la luna salga,/las poleas rodarán para turbar el cielo» (vv. 20-21).

Ambas lecturas son básicamente correctas pero incompletas. Ya hemos visto que la crisis personal y la crisis social que generan la poesía de *Poeta en Nueva York* no existen de forma aislada y sólo se pueden entender como expresiones diferentes de la misma ruptura. Esto es especialmente cierto en el caso de la «Oda a Walt Whitman,» en la que algunas imágenes asocian erotismo e industria. En la estrofa inicial Lorca yustapone una imagen de sensualidad, «los muchachos cantaban enseñando sus cinturas» (v. 2), con otra de febril actividad industrial: «noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas» (v. 4). Más adelante, otro verso clarifica esa contigüidad dándole la forma de antagonismo: «Los muchachos luchaban con la industria» (v. 11). Otra imagen denuncia la total intromisión del mercado en la vida privada, la conversión del sexo en una mercancía: «y los judíos vendían al fauno del río/la rosa de la circuncisión» (vv. 12-13).

Sin embargo, lo que termina de unir erotismo e industria es la metáfora del cuerpo y, más concretamente, la figura de Walt Whitman. Lorca dirige su oda al gran poeta de Camden que cantará la épica de la civilización americana en *Hojas de hierba* (1855). El autor de *Poeta en Nueva York* apela a Whitman principalmente como poeta. Su primera aparición en el texto responde implícitamente a la pregunta que Lorca se hace, «¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?» (v. 27). Esta voz representa a Whitman tanto metonímica (su cuerpo) como metafóricamente (su poesía).

Lorca evoca a Whitman como una presencia constante:

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,

[39] *José Ortega, «Retorno y denuncia de la ciudad:* Poeta en Nueva York,» Sin Nombre, *2: 3 (Oct-Dic 1980), pág. 48.*

ni tus hombros de pana gastada por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza.
(vv. 29-33).

Este retrato presenta a Whitman en sus diversas partes —a grandes rasgos, cabeza *(barba)*, torso *(hombros)*, piernas *(muslos)*, espíritu *(voz)*— pero como un cuerpo integrado *(columna)*. Y de este modo lo contrapone a las figuras desmembradas que se asocian con la sexualidad en el resto del poema: «cintura» (v. 2), «ombligos» (v. 65), «rosa de la circuncisión» (v. 13). Incluso en aquellos casos en que Whitman es presentado de forma metonímica, lo es de tal modo que no implica fragmentación sino unidad. La alusión a «tu Ecuador oculto» (v. 76) comunica la misma connotación de sexualidad que *cintura* y *ombligo* pero, a diferencia de éstos, implica totalidad y centralidad. Sugiere unidad cósmica e iguala su cuerpo a la tierra. Esta metáfora se ve extendida por una de la imágenes finales del poema. Whitman yace de cuerpo presente en las orillas del Hudson como rosa de los vientos, «con la barba hacia el Polo y las manos abiertas» (v. 128), abarcando al mundo en un abrazo totalizador.

Hasta ahora, en *Poeta en Nueva York*, sólo habíamos visto esta unidad del cuerpo en una ocasión. En «Nocturno de Battery Place,» Lorca evoca «el olor de un solo cuerpo» (v. 50) frente al desdoblamiento inherente en la sexualidad y en las relaciones sociales expresadas en este texto («Se quedaron solos./[...]/Se quedaron solas,» vv. 1,3). Este mismo impulso hacia la unidad hace de Whitman un «amante de los cuerpos bajo la burda tela» (v. 39).

Pero hasta la vigorosa y franca homosexualidad de Whitman se ve contaminada por la tecnología «cuando tu amigo come tu manzana/ con un leve sabor de gasolina» (vv. 63-64). Cuando Lorca se refiere al amante de Whitman con la palabra «camarada» (vv. 43, 130), préstamo del vocabulario de la lucha de clases, al tiempo que sugiere solidaridad traslada, lo que es más importante, la ideología al paradigma del erotismo. Por la misma regla de tres, *camarada* traslada etimológicamente la cama a la sociedad. [40] Erotismo y lucha social quedan inextricablemente engastados en la palabra *camarada*. De forma similar, la condena de los *maricas* —«¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!» (v. 116)— es un eco del *Manifiesto comunista* («Proletarios del mundo, ¡uníos!»). Esta irónica inversión asocia también la sexualidad perversa con el desorden social.

Las imágenes de *sueño* y *río* presentes al principio y al final de la «Oda a Walt Whitman» enmarcan el poema. El lamento de la segunda estrofa, «Pero ninguno se dormía,/ninguno quería ser río» (vv. 6-7), sólo cobra completo significado a la luz de su transformación en la penúltima estrofa. Lorca se despide de Whitman: «Y tú, bello Walt Whitman, duerme orillas del Hudson» (v. 127). Este *dormir* es ambiguo. Puede significar *dormir* o *soñar* (imaginación, poesía) y, en todo caso, recuerda la pesadilla insomne de «Ciudad sin sueño.» Y aquí Whitman consigue lo que a otros les está vedado.

Río se distingue de otras imágenes acuáticas de la «Oda a Walt Whitman.» Los *maricas* corrompen y emponzoñan con «gotas de sucia muerte» (v. 108) y «el pantano obscurísimo» (v. 68). Frente a esto, *río* sugiere virilidad, plenitud, honradez. [41] Situada en las orillas del Hudson la línea de demarcación entre la tierra y el agua, Whitman participa de ambas, uniéndolas en su figura extendida.

La postura de Whitman («con la barba hacia el Polo y las manos abiertas») también re-

[40] «Camarada, *de cámara, por dormir en un mismo aposento, com. el que acompaña a otro y come y vive con él [...],*» Diccionario Básico Espasa, *vol. 2 (Madrid: Espasa-Calpe, 1980), págs. 1064.*

[41] *Según Fernando Alegría,* río *simboliza semen en* Hojas de hierba. *Ver «Cuál Whitman?: Borges, Lorca y Neruda,»* Texto crítico, *7: 22-23 (Julio-Dec 1981), pág. 7.*

cuerda la crucifixión y evoca una actitud de sacrificio. Los *maricas* señalan a Whitman («¡también ése! ¡También!» v. 53). Lorca describe su sufrimiento: «gemías igual que un pájaro/ con el sexo atravesado por una aguja» (vv. 35-36), y «tu agonía» (v. 75), reforzando la imagen de crucifixión.

El mismo papel cumplen otras imágenes. Tras afirmar que «la Vida no es noble, ni buena, ni sagrada» (v. 87), Lorca ofrece no obstante lo contrario como una posibilidad hipotética:

> Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
> por *vena de coral* o *celeste desnudo*.
> (vv. 88-89, el subrayado es mío).

Estos versos crípticos se hacen más claros cuando se leen a la luz de una imagen de la «Oda al Santísimo Sacramento» (1928) de Lorca, que el mismo poeta consideraba representativa de su «nueva manera»: [42]

> Para vencer la carne del enemigo bello,
> mágico prodigioso de fuegos y colores,
> das tu *cuerpo celeste* y tu *sangre divina*
> *en este Sacramento definido que canto.* [43]

En «Oda a Walt Whitman» Lorca seculariza el sacramento, el cual representa no tanto una sublimación del deseo cuanto su integración en un discurso más amplio. Sacrificio y sacramento se identifican con la búsqueda del cuerpo.

Otro poema de *Poeta en Nueva York* (curiosamente no se trata de «Crucifixión») ofrece una clara figura de sacrificio: «y me ofrezco a ser comido/ por las vacas estrujadas» (vv. 78-79). Después de haber renunciado a una poesía incapaz de expresar su horror ante la masacre de millones de animales inocentes («¿Qué voy a hacer? ¡Ordenar los paisajes?» v. 65), el poeta dirige su discurso hacia la denuncia: «Yo denuncio» (vv. 39, 73). Este *yo* es sinónimo de poesía («yo denuncio» = mi poesía denuncia). Así, al ofrecerse en sacrificio para redimir a «la otra mitad» (v. 40) lo que en realidad ofrece es su discurso poético.

Se puede dar la misma lectura al sacrificio de Whitman. En la oda lorquiana «Whitman» es cosubstancial a su discurso. El hablante-protagonista Whitman de *Hojas de hierba* existe sólo en su escritura. [44] Su sacrificio precipita «la llegada del reino de la espiga» (v. 137). Estas son, por tanto, las «verdades del trigo» a las que hicimos anteriormente alusión, el fruto que dan por fin las «Hojas de hierba.» La metáfora de la *espiga* equivale al triunfo del discurso de Whitman. Anunciado por un niño negro (recuerdo de «Norma y paraíso de los negros» y «Oda al Rey de Harlem») significa justicia social. Como símbolo de fructificación y fertilidad la *espiga* resuelve la problemática de la sexualidad. Por encima de todo, parece afirmar la posibilidad de un nuevo discurso poético.

De esta forma, entendemos la «barba llena de mariposas» (v. 30) de Whitman como el renacimiento de la poesía. La imagen rectifica la «mariposa ahogada en el tintero» de «[Vuelta de paseo]» (v. 10), que asociaba la escritura *(tintero)* con la muerte de la belleza y el espíritu *(mariposa)*. También se hace eco de «la resurrección de las mariposas disecadas» identificada con el renacimiento de la poesía en un futuro lejano («Ciudad sin sueño,» v. 37). Por fin, estas mariposas se presentan como la respuesta (literal) a las plegarias de Lorca. En «Luna y panorama de los insectos (El poeta pide ayuda a la Virgen),» poema que versa sobre la escritura, el poeta pide:

[42] *«Carta a Segastián Gasch,» en Gibson, pág. 563.*

[43] *En Gibson, 580. El subrayado es mío.*

[44] *Borges califica a Whitman de «personaje múltiple: el hombre, el que quiso ser y el que identificamos los lectores.» Jorge Luis Borges, «Prólogo de su traducción,* Hojas de hierba *(Madrid: Ed. Ciencia y Cultura, 1983), págs. 27-31.*

> [...] la sola dimensión
> que tienen los pequeños animales planos
> para narrar cosas cubiertas de tierra
> bajo la dura inocencia del zapato.
> (vv. 13-16).

Todo parece indicar que encuentra esa dimensión en Whitman.

La inscripción y transformación de las imágenes de Whitman en el lenguaje de «Oda a Walt Whitman» *(Hojas de hierba - verdades del trigo - espiga)* cubre dos objetivos. En primer lugar, al inscribir a Whitman en el discurso de *Poeta en Nueva York,* Lorca entabla una especie de diálogo intertextual con el poeta americano y reconoce una afinidad entre los dos discursos. Lejos de despachar a Whitman como fracaso, [45] Lorca lo tiene por ideal utópico. Pero *Hojas de hierba* y *Poeta en Nueva York* ocupan los polos opuestos de la etapa avanzada del capitalismo industrial. Whitman escribió en una época de optimismo, de fe en la máquina y en el progreso infinito por la tecnología. Lorca, por otro lado, presenció el momento más crítico de la historia del capitalismo moderno, el *crak* de Wall Street de 1929. [46].

Al mismo tiempo, la «re-escritura» de Whitman presenta el cuerpo como el espacio ideal de un discurso social, erótico y poético con justicia y armonía. La búsqueda que hace Whitman del cuerpo representa, por consiguiente, ese discurso:

> Tú buscabas un desnudo que fuera como un río.
> Toro y sueño que junte la rueda con el alga,
> padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
> y gimiera en las llamas de tu Ecuador oculto.
> (vv. 73-76).

También resume la búsqueda lorquiana. Esta misma lectura convierte «Oda a Walt Whitman» y el conjunto de *Poeta en Nueva York* en una suerte de *ars poetica,* testimonio de su búsqueda de un discurso poético adecuado y totalizador. Lorca reconoce al mismo tiempo las diferencias de fondo existentes entre su mundo y el de Whitman. Intuye que, en último término, su discurso ha de trascender a ese *cuerpo.* De aquí que, al final de su obra, los camaradas velen la «gacela *sin cuerpo*» de Whitman (v. 130, el subrayado es mío), pues ésta es la proyección del discurso de Whitman/Lorca hacia un futuro utópico e incierto. Lorca lo expresa en forma de deseo: «Quiero que...» (v. 134).

Hemos visto que el cuerpo es la figura que sirve de nexo entre los tres núcleos de significación que hemos definido en *Poeta en Nueva York.* Sirve para unir el Paraíso Perdido (la conciencia del cuerpo) con el desmembramiento y, finalmente, viene a ser una metáfora para un discurso totalizador, capaz de expresar y hasta de crear la anhelada unidad social, amorosa y estética.

Conclusión

El lenguaje de *Poeta en Nueva York* rompe de forma radical con la obra anterior de Lorca. También difiere substancialmente del discurso vanguardista en boga unos años antes. La diferencia entre el discurso surrealista de la poesía neoyorquina de Lorca y la obra futurista, creacionista y ultraísta es doble, operando a los niveles de tema y lenguaje, de significado y significante.

[45] *García-Posada, págs. 80-81.*
[46] *Ver carta a su familia fechada [primera semana de Noviembre], Maurer, págs. 81-83.*

El surgimiento de los «ismos» en las dos primeras décadas de nuestro siglo es cosubstancial con la consolidación de una etapa avanzada del capitalismo industrial. La vanguardia primitiva cantaba a la edad de la máquina; de ahí las «ciudades tentaculares,» aeroplanos, locomotoras, automóviles, radios, teléfonos, y rayos-X que jalonan los poemas futuristas y ultraístas. La teoría vanguardista ensalzó la metáfora, llevada al límite de la comprensibilidad, como enseña de lo que la separaba de la poesía tradicional.

Es muy diferente el discurso de *Poeta en Nueva York*. Lorca denuncia la tecnología y los valores de la racionalidad científica. Lejos de glorificar la máquina, rechaza su hegemonía universal, reconociendo de algún modo que «la expansión de los poderes técnicos de la industria significa, al mismo tiempo, la destrucción de los medios ecológicos de subsistencia, [y] que sus consecuencias sociales no son ni la libertad ni el bienestar, sino el hambre y la miseria.» [47] Lorca parece intuir el elemento de protesta implícito en el discurso de vanguardia que, según Eduardo Sanguineti, cuestiona la estructura de las relaciones sociales. [48] Pero aunque Lorca rechaza la identificación de los «ismos» con la tecnología, no renuncia a sus conquistas estilísticas. Antes bien, lleva la metáfora vanguardista fuera de los límites de la comprensibilidad.

De esta forma, la irracionalidad viene a ser más que «una justa adecuación del medio expresivo a la realidad,» [49] un elemento fundamental de *Poeta en Nueva York*. Su discurso forma parte de un intento por romper el vínculo entre «Geometría y angustia,» forma en que Lorca describe Nueva York. [50] Herbert Marcuse es quien mejor la formula, describiendo el esfuerzo de la vanguardia literaria por «romper el poder de los hechos sobre las palabras, por hablar un lenguaje que no sea el de aquellos que establecen los hechos, los imponen, y se benefician de ellos.» [51]

Los movimientos vanguardistas que se identifican con el progreso económico y técnico siguieron su mismo destino y hoy las reliquias del futurismo y del ultraísmo yacen enterradas en sus revistas o momificadas en los museos que tanto aborrecieron. Sin embargo, *Poeta en Nueva York* no ha dejado de llegar a sus lectores con la misma fuerza con que lo hiciera en 1940. Poderoso y esquivo al mismo tiempo, *Poeta en Nueva York* queda como testimonio vivo de su autor.

Anthony L. Geist

(Traducción de Roberto Mayoral Asenscio)

[47] *Eduardo Subirats,* La crisis de las vanguardias y la cultura moderna *(Madrid: Eds. Libertarias, 1985), pág. 18.*

[48] *«La vanguardia se constituye, desde un principio, en la forma de la protesta, y que tal protesta, en el acto mismo en el cual se genera en el terreno estético, cuestiona, inmediatamente, la estructura total de las relaciones sociales,» Eduardo Sanguineti, «Vanguardia, sociedad, compromiso,» en* Por una vanguardia revolucionaria *(Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972), pág. 18.*

[49] *José Ortega,* «Poeta en Nueva York: *Alienación social y surrealismo,»* Nueva Estafeta, *18 (Mayo 1980), pág. 45.*

[50] *«Conferencia-recital,» Martín, pág. 307. Ver también Cano Ballesta, pág. 210.*

[51] *Herbert Marcuse,* Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory *(Boston: Beacon Press, 1960), pág. x.*



El cantaor don Antonio Chacón, acompañado a la guitarra por Ramón Montoya, por la época del «Concurso de Cante Jondo» celebrado en Granada

Algunas referencias musicales en el *Poema del Cante Jondo* o un bárbaro en el jardín perdido...

A Mercedes y José Ruibal
artistas fascinantes

El tema que me propongo tratar concierne al funcionamiento de los elementos musicales en el *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca. No obstante, para abordarlo, parece inevitable plantear una perspectiva que no basaría únicamente en las influencias evidentes de la música gitanoandaluza en los versos del poeta granadino. Si consideramos justa la opinión de Octavio Paz quien sostiene que el texto literario es un tejido de relaciones que operan dentro de su estructura y connotan fuera de ella, entonces, habría que ver de qué manera el componente musical de los poemas lorquianos se ajusta con otros aspectos de su visión poética, p.ej., con su infalible valor pictórico o dramático, y de qué modo todos ellos llegan a complementarse dentro de un sincretismo lúcido de una imagen poética. Semejante autonomía lograda gracias a una simbiosis creativa de los ingredientes de variada fuente cultural parece una réplica magistralmente conclusa al fenómeno de aquel sincretismo secular que había marcado la tradición artística e intelectual peninsulares, dibujando así el perfil de la, tan buscada hoy día, identidad española.

Que me sea permitido recurrir a un recuerdo, ya que en lo recóndito de la memoria sospecho latente el impulso que me compromete ahora a escribir estas palabras.

Solamente una vez estuve en el viejo barrio granadino de Albaicín. Demasiado poco tiempo para tener derecho de sacar conclusiones. La memoria, sin embargo, más fiel a la intuición que al sentido racional de las cosas, me hace recordar aquella tarde, como si desde su centro, envuelto en una tórrida luz de verano, acechara el germen oculto de un conflicto.

Se ofrecía apacible la imagen, soleada y solitaria. Solitarias se veían las torcidas calles a la hora del tiempo detenido de la siesta. El sol oleoso lamía las paredes de las casas que escondían a sus habitantes; un paisaje sin rostros, sin voces, sin perros... Sólo en el fondo de la callejuela, a contraluz, un hombre dormitaba en una vieja silla, destartalada ya pero pintada de rojo intenso.... En el suelo, pegada a sus pies, la pequeña radio emitía los sonidos que impregnaban el calor con ruido estridente y confuso... Y de repente, de las ventanas cerradas y de los muros encalados, empezó a desprenderse el tufo de la hostilidad que parecía llegar de hace siglos. Y tan insultante y agresivo se tornaba el silencio que sin ningún arrebato visible de violencia, sin amenaza directa o una sola señal de advertencia, la viajante se vio obligada a emprender la también silenciosa retirada... La memoria guarda aún el sabor del rechazo, la sorpresa de sentirse, tan de golpe, un ser ajeno e irremediablemente extranjero.

Hoy, desde las neblinas de mi Polonia otoñal, pienso que, tal vez, hayan sido necesarios el miedo ancestral, el refinamiento islámico, el fanatismo cristiano y el despotismo racial de los poderosos, para que aquel fracaso mío ante la solidaria hostilidad del barrio granadino se cristalizara en una pregunta por la identidad de mi propio rostro de la habitante de la *otra* Europa frente al más hondo latido vital de España. Y me pregunto también, pensan-

do en la confusa suerte de mi país, en el sentido de la Historia que a tantas caravanas culturales dio la cita en la Península Ibérica y que, siglos después, hizo que naciera allí el poeta y que su mano, antes de quedar derrotada por la guerra de los españoles con los españoles —*la guerra cainita*— como la nombró Unamuno, dejara escrito el testimonio: el famoso *Romance de la Guardia Civil Española...*

Si la poesía es la palabra esencial en el tiempo, no resulta sorprendente el hecho de que existen ciertas preguntas o reflexiones que pueden lograr una interpretación solamente a través de una revelación poética, sin buscar en ella las respuestas ya hechas, sino más bien, afrontando en la síntesis de su ritmo e imagen una afanosa conquista de la argumentación vital.

El filósofo Locke decía que el conocimiento nos llega a través de los sentidos. Hipótesis tanto discutible como discutida, pero como la poesía y la filosofía suelen llevarse de la mano, como si retomando el diálogo con el filósofo, en una conferencia dedicada a la estética de la obra de don Luis de Góngora [1], Lorca había definido una imagen poética como una traslación de sentido. Y no cabe duda que la metáfora es una de las posibles formas de conocimiento. Como señalando el centro vital de su propia creación, Lorca añadió: «El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas» [2]... Si hablando de Lorca menciono a Góngora, esto no se debe solamente al hecho ya sabido que la indiscutible vinculación espiritual entre ambos poetas queda inscrita en la evolución de la gran lírica española, indicándonos sus dos vertientes esenciales: la riquísima tradición oral o popular de gentes que hacían su poesía andando los caminos y la tradición de los poetas cultos o cortesanos. Menciono pues a Góngora porque quisiera insistir en una paradoja común que marcó las trayectorias creativas de ambos poetas.

Si tanto Góngora como Lorca han renovado la estética de sus respectivas circunstancias poéticas, lo admirable del hecho está en que los dos lo hayan logrado sin cometer el tan eficaz a veces en el dominio artístico, acto de parricidio creativo. Es justamente una transformación de la sensibilidad poética, y también de la sensibilidad intelectual, la que los dos proponen, remodelando conscientemente el patrimonio cultural español. Y no a la ruptura sino a una sabia y provocadora asimilación de los ingredientes ofrecidos por la civilización europea y por la tradición peninsular se debe el hecho de que los dos poetas, al revolucionar el idioma, al mismo tiempo, con una refinada nitidez revelaron en él una línea de la continuidad dentro de la historia literaria española.

Góngora, renunciando a la tradición caballeresca y de lo medieval, recurre a la vieja tradición latina, apoyándose en las voces de Séneca y Lucano. Y partiendo de allí, «modelando versos castellanos a la luz fría de la lámpara de Roma» [3], renovando la estética literaria renacentista ya en declive, alcanza con mayor refinamiento un tipo de arte únicamente español: el barroco. La mencionada traslación de sentido en el arte de ambos se da, no obstante, en dos direcciones opuestas. En el caso de Góngora este proceso opera desde lo universal hacia la síntesis extremadamente individualizada que, superando la sensibilidad renacentista, trasplanta lo universal a lo nacional...

Para ver cómo detrás del rigor de una hipérbole oculta late una infalible gracia andaluza bastaría tan sólo esta descripción que el poeta hace de una desposada:

> Virgen tan bella que hacer podría
> tórrida la Noruega con dos soles
> y blanca la Etiopía con dos manos.

[1] La imagen poética de don Luis de Góngora, *en: Federico García Lorca:* Conferencias y charlas, *Fondo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1961.*

[2] *Ver nota 1.*

[3] *Ver nota 1.*

Lorca, en cambio, en el afán común a toda la *Generación del 27*, supera los caminos del Modernismo y llega a crear el espacio poético en el que la copla misma se hace culta. El grandioso espíritu popular, incrustado en los versos lorquianos que son una afirmación de la vida a la vez que una exaltación de la muerte, trasciende lo local —en el mejor sentido de la palabra—, para alcanzar a la orilla de la conciencia trágica, revestida de sol y de la sensualidad panteísta, una dimensión sacra y universal...

Tanto Góngora como Lorca, realizaron su visión poética en plena y consciente libertad de creación. Dice Lorca: «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema»[4]. Ni el primero, sucesor de los clásicos, de Quevedo, de Cervantes, ni el otro, hijo espiritual, en la línea más inmediata, de Manuel de Falla y Juan Ramón Jiménez, fueron parricidas. Y aquí se da otra paradoja no menos significativa que la primera. Ambos tuvieron que pagar su generosidad artística, Góngora, con trescientos años de malentendido en torno a su obra, y Lorca, con la maldición de un tiro en la nuca... Es que hay países donde las libertades cuestan caro.

Al continuar sus observaciones sobre la estética de Góngora, Lorca afirma: «Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto/.../Todas las imágenes se abren, pues, en el campo visual/.../La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación»[5].

En este concepto de la metáfora concebida como fusión de dos realidades antagónicas radica la clave de una estructura básica del universo poético de Lorca.

El poeta supo apreciar la categoría del conflicto como sustancia elemental y necesaria de cualquier proceso creativo. Del enfrentamiento de dos valores poéticos en oposición hace el núcleo de la virtud pictórica y también el primer eslabón de la arquitectura musical de sus versos. El juego de antinomias es tan propio a la estética de esta poesía como a la del cante jondo. Veamos, pues, cómo se están mezclando, fortaleciéndose mutuamente.

La plasticidad lorquiana rara vez es la de matices suaves o de contornos delicados. Lorca fue maestro de contrastes, de mezclas de colores, de manchas agresivas, de *lo cárdeno sobre lo rojo,* de la blancura de la luz herida por una sombra del ciprés; la línea de la sombra vibrando en el lamento desgarrador del *Quejío* gitano se asemeja a un cirio del altar o a una alargada y estática silueta del místico caballero de El Greco...

La fusión de ambivalencias que constituye la metáfora de Lorca cumple una doble función dentro del texto: de un lado subraya su carácter visual y del otro, viene a intensificar el profundo dramatismo de su claroscuro psíquico. Analógicamente, en el cante jondo, el *cantaor* extiende el espacio de la tensión dramática entre dos extremos que a menudo suelen ser la orilla de la muerte y la orilla de la vida, para lograr el tono profundo del patos y del éxtasis, tan propios a la música gitanoandaluza. Por eso, al hablar de la expresividad del cante, Lorca señala la casi absoluta ausencia de un «tono medio» como una de sus características elementales. La *siguiriya* gitana, p.ej., empieza por un grito estremecedor que divide el paisaje en dos mitades... Se corta la voz del hombre abriendo el espacio para el dramático silencio que resuena después del grito.

Tan sólo en los tres poemas pertenecientes al ciclo del *Poema del Cante Jondo* —*¡Ay!,*

[4] *Federico García Lorca:* Obras completas, *recopilación y notas por Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1966, página 167.*

[5] *Ver nota 1.*

El paso de la seguiriya, La soleá[6]—, cuyos títulos son una referencia directa al cante, podemos distinguir con facilidad las parejas de las imágenes antinómicas:

— «el grito y el silencio»;

— «las mariposas negras y una blanca serpiente de niebla»;

— «el temblor y un ritmo que nunca llega»;

— «tierra de luz, cielo de tierra»;

— «el mundo chiquito y el corazón inmenso».

El hechizo y el desencanto, el grito y el silencio que cae después del grito buscan para sí una libertad en la que la pena se vuelve cósmica en el afán solitario del hombre de reconciliarse, de cicatrizarse con la tierra, con las nubes, con el más diminuto granito de arena... Todos los poemas del *Cante Hondo* respiran el panteísmo desbordante. El hombre entra en diálogo con el paisaje y, antropomorfizándolo, establece una difícil comunión con el cosmos, con el espíritu protector y divino, jamás nombrado directamente pero intuido en el ramito de un árbol, en las temblorosa luz de la luna, en la ráfaga del viento... Las dimensiones que adquiere la expresión de la soledad y la desgracia, tanto en la música como en la poesía, son las de un mito o de una tragedia antigua... En el espacio abierto por dos imágenes opuestas/el poema,/y por la voz del *cantaor* y la de la *falseta*/el cante,/en el tiempo que es mítico, ya que de igual suerte puede evocar una eternidad que un segundo, se realiza el rito oscuro y sagrado en el que el hombre emprende una lucha con las fuerzas que desbordan en él y elevándolo a la dimensión donde cada vivencia es única, esencial y definitiva, amenazan con destruirlo.

Tanto las distintas formas del cante como los poemas inspirados por esta música, y que en realidad, son dos códigos diferentes de la misma expresión vital, adquieren el carácter de una catarsis en la que el cielo y el infierno se unen y se confunden, así, como pueden confundirse el sabor del gozo máximo con el presentimiento de la muerte. Y no hay que olvidar que siendo España la tierra tan vital, es un país de una tremenda sensibilidad de la muerte, país abierto a la muerte, para mencionar, tan sólo, la *cultísima Fiesta de los Toros que forma el triunfo popular de la muerte española*[7]. Esta fiesta es un auténtico drama religioso, donde de la misma manera que en la misa se adora y se sacrifica a un Dios. En el mundo, quizás solamente México sea otro país donde la muerte sigue siendo todavía un objeto de culto. Tal vez, gracias al tan palpable instinto vital que inevitablemente evoca a la muerte, se deben estas ya famosas palabras de la gran artista del cante, la tía Anica la Piriñaca que cuando la preguntaron qué es lo que siente cuando canta a gusto, había respondido: «cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre»[8]... En el intento de llegar a las palabras esenciales, a los sonidos puros cuya forma y modulación tuviesen el carácter de la invocación y encantamiento arcaicos que desde sus raíces confusas sobrevivieron estilizados en los ritmos de las *tonás*, de la *soleá*, de los *fandangos* y de la *siguiriya* gitanos, radica el misterio de los sonidos negros y de la famosa teoría lorquiana del duende...

«En toda Andalucía/.../la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso *cantaor* El Lebrijano, creador de la *Debla*, decía: los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo; la vieja bailarina gitana, la Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: ¡Olé! Eso tiene duende, y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms...»[9]. El legendario siguiriyero, Manuel

[6] *Federico García Lorca:* Romancero gitano. Poema del cante jondo, *Espasa-Calpe, Madrid, 1972.*

[7] Teoría y juego del duende, *en: Federico García Lorca:* Conferencias y charlas, *citado.*

[8] *Ver nota 7.*

[9] *Ver nota 7. Félix Grande:* Memoria del flamenco. *Espasa Calpe, Madrid, 1979, vol. I, pp. 56, 149 y 157.*

Torres, fue quien dijo escuchando al propio Falla su *Nocturno del Generalife* esta frase memorable: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende» ...tener sonidos negros, es decir, espejo de reverso, cabello a dos cortes... El hombre del pueblo habló incesantemente de los sonidos negros y con intuición asombrosa coincidió con Goethe que hizo la definición del duende al hablar de Paganini: «poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica...».

Si tanto el cante jondo como los poemas de Lorca por su estructura ambivalente convierten la expresión artística en campo de batalla de los conceptos opuestos, allí, la verdadera lucha es con el duende. Es el duende nuestro primer llanto, del primer beso, de la primera soledad... Y también el del humor y de la fabulosa gracia creativa del pueblo.

Al intercambio de las inflexiones de la voz del *cantaor*, de sus matices e intensidad, corresponde, en el terreno del texto poético, el consciente empleo por parte del poeta, de imágenes llenas de una determinada sugestión colorista, y de metáforas basadas en el color cuya connotación gira en torno a los conceptos claves, arcaicos y universales, como lo son, p.ej., la sangre, la vida, el amor, la muerte —con finalidad de preservar dentro del lenguaje poético el pulso que le es intrínseco—, el de la fuerza simbólica y mágica de la palabra. El famoso compositor Manuel de Falla sostiene que el cante jondo es la más antigua expresión del canto primitivo que existe en Europa, y que, p.ej., la *seguiriya* gitana es el único canto europeo que conserva intactas, tanto por su estructura musical como por el estilo, todas las características del canto primitivo de los pueblos orientales. Tres son, según Falla, los factores históricos de muy distinta trascendencia para la vida cultural de España, que influyeron en la formación de estos cantos. Ellos son: la adopción por la iglesia española del canto bizantino;

— la invasión árabe;

— la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

Los gitanos andaluces enriquecieron el cante con materiales que encontraron en la Andalucía Baja e inauguraron la prehistoria del flamenco en el siglo XVI. Una de las investigadoras de este fenómeno cultural, Sofía Noël, enumera esos materiales latentes que otra vez vienen a confirmar el ya mencionado sincretismo cultural de la Península Ibérica: [10] «En Andalucía, los gitanos encontraron influencias orientales y helénicas, semíticas y autóctonas, laicas y religiosas, cantos sinagogales, cantos de muezín, liturgias griegas, visigóticas, melodías hindúes, persas, iraquíes, bereberes, jarchyas hebreas y árabes:..» De la fusión de estos elementos dispersos a la que hay que añadir las propias tradiciones de los gitanos surgió el cante flamenco o gitano.

Todos los investigadores insisten en el orientalismo musical del cante, pero lo fascinante de este fenómeno está en el hecho de que su expresión musical se explica no sólo por los contactos que el pueblo del sur peninsular tuvo con griegos, bizantinos, fenicios y árabes sino también por la Iglesia cristiana, cuya liturgia, desde sus comienzos, tiene su raíz en cantos asirios y hebreos —salmodia, responsorios—, a los que se agregaron otros cantos en las catacumbas y más tarde en las basílicas. No hay que olvidar que la Iglesia cristiana tuvo su cuna en Jerusalén por lo que los cantos religiosos israelitas con influencias de asirios, coptos, armenios y persas, fueron la base del canto litúrgico cristiano. Esta oscilación entre la estética oriental y las influencias de la liturgia cristiana se dejan percibir en el cante y de igual suerte se reflejan también en el *Poema del Cante Jondo*. El mismo Falla enumera las coincidencias del cante jondo con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente. Señala el enarmonismo como medio modulante; -el *portamento*, es decir, el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjun-

[10] *Ver nota 9.*

tas o disjuntas/el *Quejío/*; subraya el hecho de que el cante, al igual que los cantos primitivos de Oriente, se basa en la gama musical que es consecuencia directa de lo que podríamos llamar gama oral...; -Insiste en el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos, que el canto es anterior al lenguaje. A este procedimiento vocal correspondería dentro del texto la repetición de los versos tal como la notamos, p.ej., en los tres poemas citados. Semejante repetición llega a otorgarle al texto un efecto de una polifonía dramática que nos hace pensar también en la función del coro en la antigua tragedia griega... Su valor ornamental y pictórico parece indiscutible. Falla menciona también como elemento constitutivo del cante, la destrucción de toda sensación de ritmo métrico produciendo la impresión de una prosa cantada cuando en realidd son versos los que forman su texto literario. Los estribillos, la consecuente repetición de un determinado verso después de cada estrofa, no solamente es un giro ornamental sino que fortalecen los arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto. Así, en el mencionado poema *¡Ay!*, la repetición del verso: *Dejadme en este campo llorando*, corresponde a una antigua fórmula de una lamentación; el estribillo *Tierra de luz, cielo de tierra* en *El paso de la siguiriya* constituye una polifonía rítmica dentro del poema, haciéndonos pensar en la estructura dramática de este texto que se deja sentir como cierta teatralización. El estribillo correspondería a la sugestión premonitoria del coro en la tragedia antigua; la insistencia en el verso *Vestida con mantos negros* en *La Soleá* intensifica el valor pictórico del poema, profundizando, al mismo tiempo, su ambiente de luto... Semejante procedimiento técnico aplicado con el fin de una ampliación de un clima emotivo de los poemas encontraría su analogía en esta observación de Manuel de Falla: «aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones emocionales sugeridos por el texto, y hay que considerarlos por tanto, más como amplias inflexiones vocales que como giros ornamentales» [11].

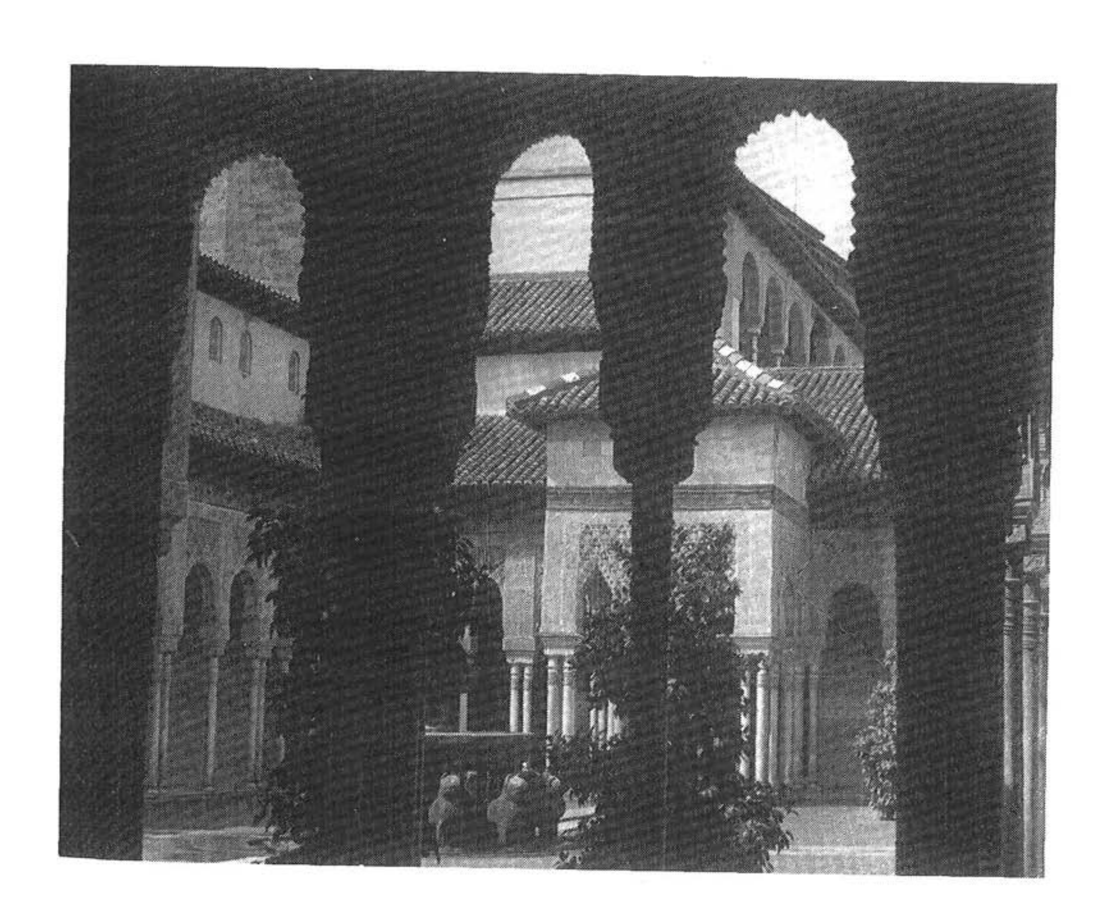
El trance de la pasión tan ensimismada, tan tenaz que sólo puede expresarse a través de sí misma, impone, sin embargo, su propio rigor de la forma y también el de la muy particular ética. La extrema tensión de la que somos cómplices al escuchar la toná o una copla, nos sitúa en el centro del drama/hasta quisiéramos decir, en su epicentro,/en el fondo exacto de la trayectoria del hombre solo en la que pronto intuímos una sensibilidad y sabiduría que son milenarios. Semejante procedimiento formal que, tal vez, podríamos llamar una óptica del centro, no admite una mirada objetiva, excluyendo de antemano la cautela del distanciamiento o la abstracta especulación intelectual. Y desde las entrañas del instante que compartimos con el artista del cante, llegamos a sentir el impacto de una inesperada solidaridad con el tiempo remoto, con la raza minoritaria de los gitanos que había influido en la expresión definitiva de este arte. Y parece que la mencionada ética del cante brota justamente allí, donde la imagen poética o la voz del *cantaor* dejan de ser tan sólo una fascinante y personal traslación del sentido, para significar también la reivindicación de la memoria colectiva y la patética transgresión del tiempo y de la Historia.

En alguna ocasión había dicho Borges que *la literatura es como un sueño dirigido.* De nuestra fidelidad al sueño depende la fuerza de la literatura y su poder de preservar la tradición. Lo sabían ya los grandes maestros clásicos, Calderón y Cervantes, convirtiendo esa fidelidad en el principio de la moral... Como fenómeno cultural, el Cante Jondo sería, pues, una máxima expresión de un sueño roto... Una confirmación definitiva del fracaso del *homo ritualis* en la civilización europea. En la voz del *cantaor* resuena un lamento por la gracia

[11] *Ver nota 9.*

perdida del armonioso Espíritu Universal libre del dualismo de la caída y de la resurrección. Y doble es también la fuente de esta nostalgia del cante. Una, en el plano *más inmediato*, sería la caída del mito dionisiaco llevada a la conciencia panteísta del pueblo. Para señalar a la otra, vuelvo a repetir mi pregunta por la identidad del habitante de la Otra Europa frente al más complejo latido vital de España, y creo, que la respuesta concluye en la conciencia escatológica de nuestras culturas —tanto la polaca como la española— formadas por la Biblia. Es decir, en nuestro ya muy viejo sueño de los bárbaros expulsados del jardín.

Bárbara Stawicka-Muñoz

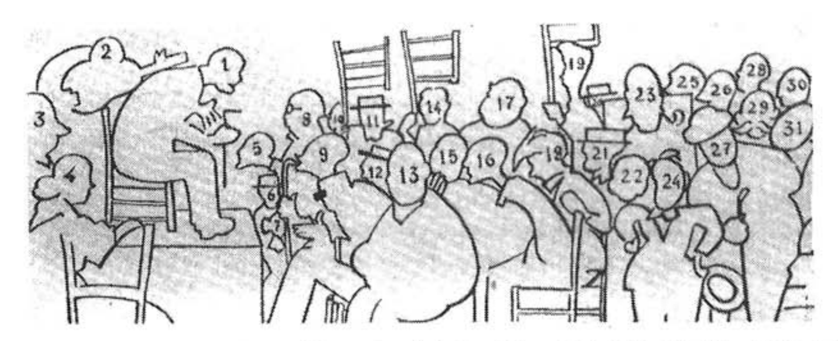




Cartel anunciador del Primer Concurso de «Cante Jondo», de Manuel Ángeles Ortiz. Granada, 1922



Caricatura del Concurso de «Cante Jondo», (celebrado en la plaza de los Aljibes, de la Alhambra, en junio de 1922), de Antonio López Sancho



1. Diego Bermúdez, el *Tío Tenazas,* 2. Ramón Montoya Salazar, 3. Joaquín Cuadros, 4. Pastora Pavón, la *Niña de los Peines,* 5. Valentín Felip Durán, 6. El ***Niño del Barbero,*** 7. La ***Niña de la Aguadera,*** 8. Francisco Soriano Lapresa, 9. José Ruiz Almodóvar, 10. José Sánchez Puertas, 11. Ruperto Martínez Rioboó, 12. Antonio López Sancho, 13. Ignacio Zuloaga, 14. José García Carrillo, 15. Fernando Vílchez, 16. Manuel de Falla, 17. Vicente León Callejas, 18. Federico García Lorca, 19. Hermenegildo Lanz, 20. José Martínez Rioboó, 21. Manuel Ángeles Ortiz, 22. Luis Martínez Rioboó, 23. Santiago Rusiñol, 24. Antonio Ortega Molina, 25. José Carazo, 26. Rogelio Robles Pozo, 27. Francisco Vergara Cardona, 28. Fernando de los Ríos Urruti, 29. Santos Martínez, 30. Miguel Cerón Rubio, 31. Ramón Carazo. ***(Dibujo de H. Capilla.)***

Dolor, muerte y mito en el *Poema del Cante Jondo*

I

En el poema del *Cante Jondo* de Federico García Lorca (1921), encontramos una expresión sombría de una serie de hombres que cantan a través de su desgracia. Su contenido está inspirado en los poemas de cante jondo, poemas donde las humanizaciones son frecuentes: la guitarra tiene «la boca redonda y por ella deja escapar el sollozo de las almas perdidas». [1]

El poema se orienta principalmente hacia el folklore, es decir, hacia la conciencia popular. Bajo el nombre de cante jondo, [2] la música gitana abarca un doble repertorio: el cante grande (serranas, rondeñas, malagueñas, granadinas, fandangos, alboreás, peteneras; tarantas,etc.), y el cante chico (bulerías, tangos, mirabrás, alegrías, chuflas, etc.).

«El Cante Jondo cuyo nombre es un acierto, tiene más profundidad que los mayores abismos que hay en la tierra pues es infinito —mientras en España era despreciado por un malentendida elegancia durante el siglo XIX, fue estudiado por los músicos de tendencias modernistas. Glinka, uno de los primeros músicos rusos que encontró en el folklore de su pueblo el caudal más copioso de bellezas musicales, después de haber estudiado en Berlín, con Weber, el músico patriota que luchó por salvar la música rusa. Algo análogo ocurre con Rimsky Korsacov en cuyas más populares partituras se descubren fácilmente reminiscencias del *Cante Jondo,* y con Debussy, que compuso una de las notables piezas inspirándose en Granada, que llegó a conocer desde París a través del *Cante Jondo»* [3]

Lorca llega a encarnar en su verso la esencia musical del cante mismo, el contenido de sentimiento y pasión que en él se expresa y hasta el fondo real plástico donde esa música y esos sentimientos se crean. A través de alusiones a los varios elementos concretos, que forman el mundo cerrado de la Andalucía gitana —guitarra, cueva, alba, candil— va intensificándose el poema hasta llegar a lo dramático del cante mismo-soleá-petenera, saeta del hombre dominado por el otro sino del destino.

II

El «Cante Jondo» es la máxima expresión del hombre herido mortalmente por una sociedad que lo margina. El flamenco se limita a consignar con amargura, pero sin pretensiones reivindicativas, el hecho de la marcada injusticia. Veamos un ejemplo en la poesía lorquiana:

> Veinticuatro bofetadas
> Veinticuatro bofetadas;

[1] *Federico García Lorca. Obras completas. Aguilar, S.A. Decimoquinta Edición. Madrid, 1969. p. 313.*

[2] *La palabra «jondo» es judía. Procede del Cante domtob, canto de fiesta sefaradi.*

[3] *La voz de Guipúzcoa, 7 de diciembre de 1930. Tomado del libro de Marie Laffranque:* Les Idées esthétiques de Federico García Lorca. *Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967.*

después, mi madre a la noche,
me pondrá en papel de plata.
Guardia civil caminera,
dadme unos sorbitos de agua.
Agua con peces y barcos
agua, agua, agua, agua.

¡Ay mandar de los civiles
que están arriba en su sala!
¡No habrá pañuelos de seda
para limpiarles la cara!

(Canción del gitano apaleado)

Esa guardia civil caminera, es símbolo de dolor y muerte para los gitanos. La «guardia civil» como poder institucionalizado es el sino negro de tragedia y de muerte para el gitano de la Baja Andalucía.

«La causa de esta tensión radica en la vida misma del hombre amenazado permanentemente por una muerte sorpresiva y violenta en el vaivén de una ciega afectividad colectiva. El truncamiento del destino en la mitad del camino por la presencia súbita y extemporánea de la muerte es así el signo que provoca el desgarrón lírico que brota de lo hondo del alma». [4]

Es preciso señalar que el cante flamenco surge de la infraestructura social baja andaluza, en un sector humano despreciado y temido a la vez: el calé. Su primitiva esfera es el hogar gitano.

«El hecho de que el cante haya nacido en el estrato más inferior del pueblo andaluz y de la desacreditada raza calé explica la reacción general de la burguesía, que lo juzgaba hasta hace poco indigno de personas respetables y de «buenos principios»: «cosa de gente baja» decían». [5]

Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible callarla.
Llora por cosas
lejanas [6].

En el primer verso, el poeta nos da una clave, «llanto», cuyo significado empieza con cada verso, como si fuese un leitmotiv que se repite luego en los versos posteriores. Los versos son cortos, interrumpidos por las pausas obligatorias de la puntuación hasta alcanzar imágenes cósmicas a fin de dar un mayor misterio al llanto de la guitarra:

Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.

[4] *Gustavo Correa.* La poesía mítica de Federico García Lorca. *Editorial Gredos, S.A. Madrid, 1970, págs. 17 y 18.*
[5] *Molina, Ricardo, Antonio Mairena.* Mundo y formas del cante flamenco. *Lit. Anel. Sevilla, Granada, 1971, p. 44.*
[6] *Obras completas de Federico García Lorca citadas anteriormente, p. 27.*

En el poema «Malagueña» encontramos de nuevo los heraldos de la muerte:

La muerte
entra y sale
de la taberna.
Pasan caballos negros
y gente siniestra
por los caminos
de la guitarra...

La muerte
entra y sale,
y sale y entra
la muerte
de la taberna [7].

La primera estrofa que alude a la muerte, no insinúa ningún episodio físico, sino el principio de la música del guitarrista, que melancólicamente habla de la muerte. Cuando el «cantaor» comienza la música, la muerte «entra», por el camino de la canción en la taberna donde se halla congregado el músico y el pueblo andaluz; cuando cesa la música, la muerte «sale».

Otro procedimiento que afirma la realidad del poema es el empleo de ciertos elementos fundamentales para lograr el significado —la muerte, la gente siniestra, el olor— tal como si fuera una realidad concreta para el lector. García Lorca omite todo detalle descriptivo: tan sólo percibimos que los hechos se realizan en una taberna.

Es preciso señalar algo sobre el medio social en que se ha producido y evolucionado el cante flamenco. «Valga para ello el testimonio del inglés José Townsend, quien vio en Andalucía concretamente en 1787, momento clave en la estructuración de los estilos que conocemos del cante flamenco, chozas en ruinas y labradores medio desnudos. Tanta miseria y dolor, tanta injusticia social como padecía el hombre de Andalucía, pudo ser causa de que, junto a las coplas tradicionales propias de celebraciones y festividades, surgieran otras vigorizadas de patetismo, hasta cobrar su actual sentencioso y fatalista, hasta esa desgarrada lamentación que es una siguiriya». [8]

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.
¡Ay, amor
que se fue y no vino!
El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.
¡Ay amor
que se fue por el aire!

(Poema del Cante Jondo. «Baladilla de los tres ríos»).

El río es un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia el abandono y el olvido. [9]

En estas poesías el río tiene para Lorca una visión múltiple. Pero ese río para el poeta está estrechamente ligado a la historia trágica de Andalucía. El río Guadalquivir ha sido

[7] *Opus, cit. págs. 323-324.*
[8] *Ríos Ruiz, Manuel.* Introducción al cante flamenco. *Ediciones Itsmo. Madrid, 1972, pág. 30.*
[9] *P.B.P.* Diccionario Universal de Mitología. *Barcelona, 1985.*

testigo muchas veces de hechos tremendos que hacen exclamar al poeta: «Voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir/ ¿Quién te ha quitado la vida cerca del Guadalquivir?/ Y cuando los cuatro primos/ llegan a Benamejí,/ voces de muerte cesaron/ cerca del Guadalquivir» [10].

La presencia del agua en forma de río, es constante en la poesía lorquiana. Los ríos son símbolos que cruzan la tierra andaluza, ríos que muchas veces sirven de historia o de espejo de algo que se vive en Andalucía.

El río —Guadalquivir— que cruza entre naranjos y olivos es de agua dulce y fértil como la naranja, como el azahar. El poeta coloca este símbolo junto a —olivos— que nos intuyen la paz, la sabiduría y la prosperidad. Pero luego «los dos ríos de Granada/ bajan de la nieve al trigo». El trigo símbolo de la prodigalidad de la tierra al igual que de la Eucaristía nos evoca la naturaleza humana de Cristo, pero luego tenemos la nieve que se opone a los demás símbolos, la nieve señala la muerte o sea el final de las estaciones de la vida. Así el poeta nos muestra la dualidad vida-muerte.

La cruz
(Punto final
del camino).
Se mira en la acequia
(Puntos suspensivos).

(Poema del Cante Jondo «Cruz»).

En esta poesía aparece ya el río en forma visionaria. El río —que aparece como «imagen de la vida»— se transforma en acequia en donde se refleja la cruz, «imagen de pasión y misterio» [11]. El agua ya no corre, se hace profunda, a fin de dar la negrura propia de la muerte. Se ha transformado esa agua en pozo, «agua fija en un punto; agua sin salida, estancada, inmóvil como la misma muerte.

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.
¡Ay, amor
que se fue por el aire!
¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!
¡Ay amor
que se fue y no vino!

Las torres altas el poeta las coloca en contacto con el viento que lleva la modulación del ritmo. Además ese viento se halla siempre entre naranjales, olivares y azahares que tienen una pluralidad simbólica.

Viento, río y mares, es decir el conjunto de lo que fluye, son símbolos de comunicación.

El significado del agua es muy amplio y complicado. El poeta trata de buscar la simbolización vida-muerte en la palabra agua, pues este precioso líquido es símbolo de renacimiento y de muerte.

La meta, en gran parte de la poesía de Federico García Lorca se dirige hacia el tema vital de la muerte circundada de la preocupación del tiempo. La estructura del tiempo en la obra lorquiana parte del tiempo vital de la vida, que se resume en la «misteriosa polaridad vida-muerte en que todos los humanos nos hallamos insertos». [12]

[10] *Obras completas de F.G. Lorca citadas. págs. 447-448.*

[11] *Concha Zardoya:* Poesía española del 98 y del 27. *Editorial Gredos, Madrid, 1968. pág. 270.*

[12] *Christoph Eich:* Federico García Lorca poeta de la intensidad. *Editorial Gredos, Madrid, 1970, pág. 10.*

El tiempo bajo el sentido de la muerte es un verdadero sino: a veces, se resiste bajo el signo de un jinete que invita a una aventura; es como un símbolo anunciador de una cabalgata que llega cuando tiene que llegar. Veamos cómo al finalizar el *Poema del cante jondo* encontramos el *Diálogo del amargo,* donde el tiempo está completamente determinado a la visión de la muerte:

Día veintisiete de agosto
con un cuchillo de oro.
Y Luego:
El veinticinco de junio
abrió sus ojos amargos
y el veinticinco de agosto
se tendió para cerrarlos.

¿La raza cañí está emplazada a morir en día determinado? ¿Está condenada a muerte? La raza gitana es víctima de su destino colorido, errabundo y supersticioso; el gitano morirá joven, desangrado, torturado y atormentado.

El corazón andaluz se funde en ese trágico dualismo tiempo-muerte en el poema «La guitarra» del *Cante jondo:*

Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el tiempo
sobre la nevada.

El llanto es el protagonista central del poema. No ha pasado nada. Unicamente, el tiempo permanece silencioso. El corazón es el único testigo de lo fatal. La intemporalidad va hacia lo exterior. Es el hombre que grita desgarrado desde su íntima conciencia.

«El llanto tiene una fluidez en un ámbito que permanece sin forma»[13]. *Se rompen las copas de la madrugada.* El llanto es sin contenido, sin tiempo definido. *Llora por cosas lejanas.* Es el llanto de un corazón con una gran herida, imposible de detener, pues todo está regido por el tiempo.

El llanto monótono de la guitarra, aparece con otra tonalidad en la obra de Lorca. Es un llanto, convertido en grito, grito que sólo se diferencia de su llanto en el grado de intensidad y de altura, pero continúa en su misma esencia:

¡Ay amor
que se fue y no vino!
(Baladilla de los tres ríos *«Cante Jondo»)*

Veamos otros ejemplos:

El grito en el viento
una sombra de ciprés.
(Poema del cante jondo «Ay»).

El grito constituye un signo fatídico, pues el grito es el clamor de algo terrible.

Indudablemente el *Poema del cante jondo,* acredita plenamente su profundo conocimiento del pueblo andaluz y a su vez representa la voz grave y adolorida del pueblo de Andalucía.

[13] *Opus, Cit. pág.* 63.

El puñal,
como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas.
No.
No me lo claves.
No.

(Poema del Cante Jondo «Puñal»).

Es fundamental señalar que la mayoría de los romances parten de una base anecdótica de la vida cotidiana del pueblo andaluz. El mundo de la anécdota del pueblo gitano tiene un gran sentido dentro de sus poemas, pero esa anécdota gira en torno a una contextura fabular que es de procedencia mítica. Lo humano y lo mítico se funden y nos dan como resultado un nuevo plano de la realidad artística.

En el poema titulado *Ay*, del *cante jondo,* la palabra grito el poeta la une a la palabra ciprés para configurar así la imagen de la muerte.

En el poema *Puñal* ya encontramos la transformación de la imagen analógica en la metáfora directa, visual.

La primera estrofa expresa una analogía, en cambio la segunda nos muestra una fusión del elemento analógico con la representación metafórica: puñal-rayo de sol. Lorca nunca recurre al grito desesperado. Su grito es metafórico, el que a su vez sublima su poesía. La tragedia y la presencia del sentido de la muerte se centra siempre sobre el símbolo.

La calle
tiene un temblor
de cuerda
en tensión,
un temblor
de enorme moscardón.
Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón.
Con el arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento
¡Ay!

(Poema del Cante Jondo «Encrucijada»).

García Lorca une dos nociones, la del ritmo y la de la tensión a fin de sugerir una visión funeral. El ritmo es la modulación acompañada sincrónicamente a la voz humana, en este caso el grito, que se une a la pulsación de la guitarra. Por tal razón el ritmo es la meta del *Grito* y al mismo tiempo la *Forma de la tensión* o de la intensidad con que sale la exclamación del gitano. Esa exclamación fatídica está representada en el poema por la interjección ¡Ay!, que se repite en el poema.

«La elipse de un grito» es la figura formada por las cuerdas que vibran. El poeta sugiere el arco de viola como si fuese arco de flecha. El arco de flecha tenso está listo a disparar. Por ser capaz de llegar al corazón se identifica con el puñal o el cuchillo. Por tal razón dice «La calle/ Tiene un temblor/ de cuerda en tensión, un temblor/ de enorme moscardón». Así la imagen de la flecha y su arco están en actitud permanente de disparo lo que nos intuye la imagen de la muerte.

Manuel Antonio Arango

Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del Cante Jondo*

El Concurso del cante jondo, organizado por la juventud granadina respaldada por Manuel de Falla, en 1921, es decisivo para imprimir un cambio en la poética de Federico García Lorca. La búsqueda de cantaores por ciudades y pueblos andaluces, el análisis del *cante* y especialmente de sus letras, llevan a Lorca a tomar cierta distancia de la poesía culta, autoral, para enfrentar comparativamente la creación folklórica.

Si bien por su vida familiar se crió el poeta muy apegado al *cante* y a la tradición popular que alentaba en las veladas campesinas, en ese momento se adentra en el caudal inagotable de la cultura folk, lo que lo lleva a dar un giro en su producción originando la etapa del neopopularismo. La comprensión y plasmación de la mentalidad mítica y de la esencia andaluza a través de los rituales gitanos suceden entonces a la poesía subjetiva del *Libro de poemas.*

Siempre se ha repetido que Lorca rechazaba el folklorismo de panderetas, la Andalucía de exportación, y no hay mejor prueba de esta actitud que la universalidad de su obra más localista. El *Poemá del cante jondo,* el *Romancero gitano,* sus tragedias andaluzas son las que han extendido la fama de Lorca más allá de las fronteras nacionales precisamente por la universalidad del «pensamiento primitivo», por la captación del espíritu mítico subyacente en las civilizaciones actuales.

La sustancia mítica del *Poema del cante jondo* la recoge Lorca a través de dos vertientes: por un lado, de la bibliografía sobre el *cante,* guiado por Falla, y los estudios sobre la raza gitana que la emparentaban a la antigua Tartesos. Por otro, mediante la vía directa del pueblo, creador incesante. El *Poema* es, pues, la asimilación y trasmutación literaria de la música —canto y grito— popular. El poeta se compenetra así con una raza ahistórica, evoca sus orígenes y descubre que no ha trascendido de un tiempo primordial, fusionada con la tierra, cuyas cuevas habita, aunque viene desde el antiguo oriente (de los «remotos países de la pena») y va a las ciudades a las que no llega, porque el camino de los gitanos es paralelo a la historia pero no incurso en ella. El clarificador estudio de José Angel Valente «Lorca y el caballero solo» [1], insiste en esta peregrinación hacia las ciudades axiales. Peregrinación individual, fundida con el destino del hombre, o peregrinación colectiva como la de los «cien jinetes».

La crítica desarrolla otras observaciones sobre el sustrato mítico del texto. Estas simbologías se configuran plásticamente, lo que no es de extrañar tratándose de un poeta que es también dibujante. Las imágenes coadyuvan así al universo del mito porque hablan a nuestro ser integral, a nuestros sentidos, a nuestro inconsciente y van a prevalecer en la reiteración de muchos símbolos.

Luc Joly pone de manifiesto ciertas formas geométricas como figuraciones básicas comu-

[1] *En* Las palabras de la tribu, *Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971.*

nes a todas las etnias y que, provenientes de la mentalidad primitiva, son mensajes que atraviesan los tiempos y perduran en las culturas más evolucionadas. El círculo, el ángulo y su concreción en el triángulo, la ortogonalidad y su cerramiento en el cuadrado responden a una simbología que tiene su asiento en el inconsciente colectivo (los arquetipos en términos de Jung) y que se corresponden con tres aspectos del individuo: el instinto, la espiritualidad y la razón. La ortogonalidad es representación de dos líneas, una vertical y otra horizontal, símbolo de la vida la primera, la muerte la segunda. El encuentro de estas dos rectas tiene por signo más extendido la cruz, conjunción de vida y muerte, arquetipo básico resemantizado en la civilización occidental con la crucifixión de Cristo. La ortogonalidad también se inscribe en una figura geométrica elemental, como es el cuadrado, que condensa la sabiduría fundante del hombre: la aceptación de la muerte como término del esfuerzo humano [2].

El ángulo recto

En el *Poema del cante jondo* la cruz y la encrucijada repiten el sentimiento agónico del hombre primitivo frente al misterio de la finitud. La cruz se halla así en muchos de estos poemas, tal vez acentuada su presencia por la visita a Sevilla, en Semana Santa, que realizó nuestro poeta con su hermano Francisco y Falla durante la elaboración del libro. Pedro Salinas ubica a García Lorca en la tradición hispánica de la cultura de la muerte, y manifestación palpable de esta cultura es la festividad andaluza, en que se revive el drama de la Pasión de Cristo y el lacerante dolor de la Virgen. Lorca mismo, en su conferencia «Teoría y juego del duende», había exaltado, aunque sin llamarla así, la cultura de la muerte en el arte español y en los rituales populares, especialmente en los del Viernes Santo y en la fiesta de los toros:

> Las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán, el amarillo manteca con el amarillo relámpago del Greco, el relato del padre Sigüenza, la obra íntegra de Goya, el ábside de la iglesia de El Escorial, toda la escultura policromada, la cripta de la casa ducal de Osuna, la muerte con la guitarra de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, equivalen en lo culto a las romerías de San Andrés de Teixido, donde los muertos llevan sitio en la procesión, a los cantos de difuntos que cantan las mujeres de Asturias con faroles llenos de llamas en la noche de noviembre, al canto y danza de la Sibila en las catedrales de Mallorca y Toledo, el oscuro *In Recort* tortosino y a los innumerables ritos del Viernes Santo, que con la cultísima fiesta de los toros forman el triunfo popular de la muerte española. En el mundo, solamente Méjico puede cogerse de la mano con mi país *(OC;* I, 1.105) [3].

La cruz es el signo de la Semana Santa, pero en el *Poema* las cruces se pluralizan en múltiples significaciones.

La ortogonalidad no se agosta en la cruz sino que se intensifica con otras imágenes. Tal vez la que deje mayor huella en la memoria y en la sensibilidad del lector, por la semántica y la desnudez de los elementos que trazan el grafismo, sea la de «Lamentación de la muerte». La línea horizontal se extiende en la delgada precariedad de la manta y la vertical asciende con el velón. Esta imagen, según Francisco García Lorca, pertenece a un cantaor, Juan Breva, quien en conversación con uno de los tíos del poeta se declaró escéptico acerca de la perdurabilidad del éxito y dijo que para él todo acababa con un velón y una manta en el suelo [4]. Varios años después de estas palabras se constituyen en el *leit motiv* estructurante de uno de los más memorables poemas de Federico. No le pertenece, nace del acervo popular, de la expresión escueta de uno de sus más destacados representantes, pero Lorca la captó en la raíz mítica y por eso no se le olvida y la renueva.

[2] El signo y la forma. *Una geometría original, Universidad de Lima, 1982.*

[3] *Las citas corresponden a las* Obras completas, *Madrid, Aguilar, 1980, 2 vol.*

[4] *En* Federico y su mundo, *Madrid, Alianza Tres, 1981, pp. 40-41.*

En «Sorpresa» la manta se sustituye por el cadáver y el velón por el farol, conservando igual disposición de las líneas en el espacio:

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!

El ángulo recto se traza a veces entre el elemento vertical (torre-ciprés) y su proyección horizontal (reflejo-sombra):

Darro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques

dice en la «Baladilla de los tres ríos», y en «¡Ay!» la imagen cobra sinestesias de vanguardia:

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.

Las torres *muertas,* el *ciprés* poseen una carga semántica funeraria que se refuerza con la proyección horizontal del elemento ascendente en ángulo de noventa grados.

Como conclusión del libro [5], a la ortogonalidad de la «Cruz», la respalda el poeta con la del reflejo, a modo del otro cateto:

La cruz.
(Punto final
del camino.)
Se mira en la acequia.
(...)

La cruz es punto final y es camino. Esta doble comprensión la escinde Lorca entre la cruz (punto final) y su reflejo (puntos suspensivos). En todo el *Poema* el artista juega con varios planos de significación y en este caso el plano grafemático se encuentra dentro de los paréntesis. El punto y final es la muerte, pero es también un signo de escritura. Como tal tiene su correspondencia paradigmática en los puntos suspensivos, que dejan un espacio por llenar y que sugieren una continuidad. Las aguas de la acequia son aguas fluyentes, que no reflejan el perfil definido como las aguas del estanque, sino que reproducen una imagen quebrada que en el plano plástico justifica los puntos suspensivos.

El recurso de los grafemas resemantizados no se halla aisladamente en este poema. En una acotación al «Diálogo del Amargo» leemos: «El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que le han oído». Este acento dibuja un ángulo agudo a modo de flecha hacia lo alto, como las agujas de una catedral, como las manos en el rezo.

Con este poema llegamos a una imagen medular, como es la de la cruz, sustento de cuatro ángulos rectos como el cuadrado. Signo polisémico de por sí, es un desafío a las intuiciones lorquianas. Como punto final la entendemos en «De profundis» («donde poner cien cruces/ que los recuerden») y acaso en «Conjuro» («As de bastos./ Tijeras en cruz») donde se puede asociar a lo visto en la sección de cartomancia o también como rechazo del peligro. Recordemos que una fórmula popular de conjuro es «¡Cruz-diablo!».

[5] *No hay que olvidar que los Diálogos son incorporados* a posteriori *y por exigencias de la impresión, para aumentar el número de páginas.*

A veces la cruz aúna el sentido mortuorio al del calvario, que es un camino a recorrer con la cruz a cuestas. Así creemos que se interpreta en la «Canción de la Madre del Amargo»:

La cruz. ¡Y vamos andando!
. . . .
La cruz. No llorad ninguna.

El calvario asimismo está presente en «Pueblo»:

Sobre el monte pelado,
un calvario

y parece el reverso de las estrellas en la respuesta del Teniente Coronel de la Guardia Civil: «Tengo tres estrellas y veinte cruces».

Identificándose con el Cristo agonizante, el gitano reactualiza la desolación final:

En las manos
tengo los agujeros
de los clavos.
¿No ves cómo me estoy
desangrando?
(«Encuentro»)

Y el pueblo todo es visto por Lorca en espera de una intervención divina:

Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando las estrellas y espera inútilmente la seña sal—vadora. *(OC,* I, 1014)

La cruz como camino conoce una forma directa de proyección en la encrucijada. En encuentro de dos caminos supone el enfrentamiento trágico de los hombres, los que de encontrarse desatarían la reyerta y la muerte. La mujer suele ser el insinuado motivo del choque, la razón de la lucha, como en «Encuentro» y en «Alba». Otras veces no hay una causa inmediata, los hombres claudican ante un *fatum* que rigen las navajas o los cuchillos («Encrucijada» y «Diálogo del Amargo»), tema que luego se explicita en el *Romancero gitano.*

La Semana Santa, que fue escenario vivo durante la composición del *Poema*, facilita las cruces procesionales que custodian la estilizada marcha de algún paso, como en «Noche». Las «cruces superpuestas», empero, trascienden lo meramente accidental y sugieren un plano mítico.

El laberinto es una construcción mental, un sendero de conocimiento, según el ya mencionado investigador suizo[6]. Arcaicas civilizaciones lo representan ya como una figura geométrica y a menudo simétrica. La simetría suele derivar del juego de espejos o del reflejo inverso de una entidad. Es símbolo reiterado en el *Poema.* En «Camino», un «laberinto de cruces» señala el destino trunco de los jinetes que no llegan a ninguna parte («Ni a Córdoba ni a Sevilla/ llegarán»), la muerte los sorprende antes de arribar y sólo la cruz es recordación de un paso sin lápidas. Pero en este laberinto tiembla el cantar, que es un modo de expresar el dolor y la vida. Es la expresión de la experiencia, la comunicación fluida de un pueblo más allá de la muerte o de la vida individual. Pueblo ahistórico, en su camino de conocimiento tiembla el *cante* que asume la pena de la raza.

En «Y después» vuelve el laberinto. La ausencia de futuro se connota con el desierto, o sea la marcha sin caminos, insegura y casi siempre estéril. Los laberintos del tiempo, en tanto, se desvanecen como el pasado, como la historia colectiva, como la memoria.

En «Sevilla» otra vez se amalgaman la idea de laberinto y de ritmo. La Semana Santa trans-

[6] El signo y la forma, op. cit., *p. 70.*

forma a la ciudad toda en un arco y a su río en una saeta. Hallamos aquí otra imagen constante en el *Poema*, la de la flecha. La flecha es uno de los más arcaicos y perennes signos del género humano. Es un ángulo agudo que se dirige a un blanco. Con valor puramente deíctico lo encontramos a cada paso en las marcaciones. Es *camino hacia*. Pero un camino no es puramente ambulatorio, es una manera de acceso a través del saber (conocimiento racional o intuitivo), o a través del querer (otros tipos de iluminación o de acercamiento). En los muchos niveles del *Poema*, el más significativo es el de la saeta como un tipo de canción que se dispara al paso de las procesiones. La saeta posee, asimismo, una proyección de disparo negativo (para herir). Arrojada al Cristo o a la Virgen participa, a través de la compasión, de ese misterio doloroso, pero también hiere en un movimiento de retorno al gitano que la canta que ahonda así en su propio destino individual y en sus propias pasiones.

En la conferencia sobre la «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *cante jondo*», que leyó Lorca en Granada el 19 de febrero de 1922, destaca precisamente esta condición del *cante* de herir al que no entona y al que lo oye:

> Es un canto sin paisaje y, por lo tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra; lanza sus flechas de oro que se clavan en nuestro corazón. En medio de la sombra es como un formidable arquero azul cuya aljaba no se agota jamás. *(OC*, I, 1016).

Los «Arqueros» que se aproximan a participar del ritual del Viernes Santo apuntan a ese laberinto de ritmos que es «amor» (la Pasión), «cristal» (el río Guadalquivir) y «piedra» (Sevilla).

La ondulación

La línea sinusoide que es el grafismo esquemático del agua se desplaza en el *Poema* a otro elemento. El agua de Granada es agua muerta en estanques. Sus ríos no tienen salida al mar: «por el agua de Granada/ sólo reman los suspiros». El Guadalquivir es camino para los barcos de vela, pero en Granada el camino es el aire. Consecuente con esta premisa la línea sinusoide se transfiere del agua al aire: «rizas el aire» («Crótalo»), «Se riza el aire gris» («Paisaje»). El aire es el que provee de evasión al suspiro, al grito o al canto. El aire se ondula con el sonido [7]. Al iniciarse el *cante* el grito se tiende como una curva:

> La elipse de un grito
> va de monte
> en monte.
> («El grito»)

Curva que se concreta en las estrofas siguientes en un «arco iris negro», en un «arco de viola». Y partiendo la armonía de la tierra este grito terrible con que comienza la siguiriya «divide al paisaje en dos hemisferios iguales». División que desplazándose sobre su eje central traza de por sí la sinusoide.

El eco del grito ondula el silencio, de acuerdo con «El silencio», poesía que continúa a «El grito», tal su ubicación en el «Poema de la siguiriya gitana». Y el *cante* que acompaña en su camino sin caminos al gitano ondula el desierto. En su conferencia del año 22 dice el poeta que el *cante* «es una maravillosa ondulación bucal», en tanto que «el flamenco no procede por ondulación sino por saltos». [8]

[7] *Gustavo Correa ya advirtió que: «La línea ondulada de las metáforas «desierto* ondulado», «*silencio ondulado*», *es la representación esquemática de estas mismas vibraciones en el aire»* (La poesía mítica de Federico García Lorca, *Madrid, Gredos, 1975, p. 35).*

[8] OC, *I, 1005.*

Lorca, al transferir este movimiento del agua al viento, fuerza una estructura gráfica universal enrolándonos en su visión intuitiva del *cante*. En el sincretismo entre agua y aire en «La Soleá» asimila «la corriente del viento» y en la conferencia que nos interesa los *cantes* son «cauces líricos» y «lágrima sonora sobre el río de la voz». Como trasmisor natural del canto gitano el viento se proyecta a una primera dimensión. En la misma conferencia se asombraba el poeta, al analizar las letras del *cante jondo*, de la «extraña materialización del viento que han conseguido mucha coplas». [9] En su *Poema* el viento es vía y reservorio del arte gitano: «Los verdaderos poemas del *cante jondo* no son de nadie, están flotando en el viento, como vilanos de oro (...) están en sustancia en una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del tiempo». [10] Es importante esta cita de la veleta porque es la concreción visual del viento. En «Pueblo» la veleta gira eternamente acentuando la imagen del aire, del desierto, de lo fugitivo: la veleta es un reloj que gira sin horas. Sirve, asimismo, como custodia de bienes inmateriales: el *cante* o el alma:

Cuando yo me muera,
enterradme, si queréis
en una veleta.
(«Memento»)

La línea zigzagueante está casi siempre, en este libro, asociada a la serpiente. Para designar el rayo y su visualización como relámpago Lorca habla de «culebrinas». No es casual la opción por este término puesto que en Andalucía «culebra» es palabra tabú porque precipita la desgracia. El relámpago esquematizado con líneas quebradas en ángulos que descienden se ha registrado desde antiguo con el efecto de alejamiento mágico. Es siempre una manifestación del poder sobrenatural y nefasto para el hombre. Las serpientes, con similar trazo, participan híbridamente, según Luc Joly, por su forma del agua y por su calor quemante del sol (verano en que aparecen y el escozor de la picadura). «La serpiente es signo de animalidad con todo lo que esto implica de vida, de instinto o de agresividad». [11] En el «Paso de la Siguiriya» a la antropomorfización del *cante* en muchacha la acompaña «una blanca serpiente de niebla». Es la primera alusión en la poesía a la vida instintiva o animal que despierta de pronto trayendo crímenes y venganzas o amores funestos, temas que abundan en las letras de las siguiriyas. En «Baile» a la cabeza de Carmen «se enrosca/ una serpiente amarilla». El desborde de la contención social, de la pasión y del odio se ratifica con el estribillo «Niñas,/corred las cortinas!». Es el desatarse de los impulsos primarios por los general ligados a la sangre. En el «Diálogo del Amargo», la serpiente gorda del sur asoma casi al final del encuentro, cuando el cuchillo ha enfriado la mano del Amargo y presentimos su fin inexorable antes de llegar a Granada.

Las poesías excluidas del libro redundan en motivos elaborados en él. En «Campo» la serpiente es visualizada como ritmo y sensualidad:

Y en las cuevas dormitan
las serpientes del ritmo.
Noche verde. [12]

Una estrofa que no quedó en la versión definitiva de «La Soleá», pero que se publicó en el folleto de *Antonia Mercé, la Argentinita,* retomaba la serpiente con similar sentido:

[9] *Ibídem, p. 1017.*
[10] *Ibídem, p. 1016.*
[11] El signo y la forma, op. cit., *p. 108.*
[12] OC, *I, p. 714.*

Y siente que su deseo
dura sierpe de retama,
se le ha enroscado en el cuello. [13]

Con nueva variante escribe en la conferencia:

La figura del cantaor está dentro de dos grandes líneas: el arco del cielo en el exterior y el zig-zag que culebrea dentro de su alma *(OC*, I, 1023).

Y el hecho de retomar las imágenes en la prosa nos revela que son artículadoras, no casuales. La bóveda celeste como único y principal cobijo y en él el hombre sacudido por sus tormentas interiores. Sintética plasmación de la soledad humana en el cosmos.

Lo hondo

Junto a las figuras geométricas, la mentalidad mítica desde la prehistoria ha seleccionado y decantado signos. Del cuerpo humano reparó especialmente en las manos, los ojos y lo fecundante. En el *Poema* los ojos se multiplican constituyendo todo un mitema. El esquematismo tradicional del ojo es muy simple: un círculo con un punto central o una elipse, cerrada o no en los extremos, y también con un punto central. El ojo es signo de conocimiento o expresión. Sirve para aprehender el mundo exterior o para expresar el mundo interior. La concisión del grafismo se muestra en el *Poema* con ojos prácticamente despojados de adjetivación salvo aquella que le interesa subrayar, ojos abiertos y ojos ciegos: «los ojos redondos/ del gitanillo muerto» («Candil»), «nadie/ pudo asomarse a sus ojos/ abiertos al duro aire» («Sorpresa»), «unas muchachas ciegas/ preguntan a la luna» («Después de pasar»), «muerte sin ojos» («Poema de la Soleá»), «pero como el amor/ los saeteros/ están ciegos» («Madrugada»). La ceguera se concreta en el cantaor en dos viñetas dedicadas a Juan Breva:

Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía
algo de mar sin luz
(«Juan Breva»).

Y en «Lamentación de la muerte», que sabemos por Francisco García Lorca que lo inspiró el mismo personaje:

Vine a este mundo con ojos
y me voy sin ellos.

En el *cante jondo* los ojos no sirven porque no hay en sus letras descripciones exteriores. En la conferencia aludida observó Lorca:

Por eso, mientras muchos cantos de nuestra península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se cantan, el *cante jondo* canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos como sus melodías antiquísimas tienen su mejor escenario en la noche... *(OC*, I, 1015).

Para cantar el amor, la pena o la muerte no son necesarios los ojos. Hay que mirar la propia entraña, como el «Candil». Y en esa noche tampoco los ojos sirven como expresión de lo sentido, quedan otra vez inútiles ante el grito o el canto:

En la voz entrecortada
van sus ojos.
(«Cueva»)

[13] *Citado por Allen Josephs y Juan Caballero en su edición del* Poema del cante jondo. Romancero gitano, *Madrid, Cátedra, 1977, nota de la p. 160.*

La ceguera vidente es un tópico que viene de Grecia. Por eso compara a Juan Breve con Homero, que sin ver encontró la entonación del pueblo. Tiresias subyace en *La casa de Bernarda Alba,* en que la protagonista, con los ojos bien abiertos, no ve lo que ocurre dentro de su propia casa, en tanto que Prudencia, que se está quedando ciega, libra una visión más abarcadora de los acontecimientos.

En el *Poema* los ojos se vuelven hacia el interior, hacia lo profundo, con la hondura que destacó Lorca en la conferencia:

> Vean ustedes señores, la trascendencia que tiene el *cante jondo* y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos, y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito *(OC,* I, 1021).

Los «pozos» de esta cita están también presentes en el *Poema* como ojos introspectivos y profundos. Andalucía es la tierra «de las hondas cisternas». La Lola, aquella que cantaba y encantaba a los torerillos «se miraba/ tanto en la alberca». La hondura de la guitarra, de sus notas que son canto o llanto, se plasma plásticamente «en su negro aljibe de madera». Y Granada, la ciudad sin salida al mar, también busca en la profundidad de sus estanques el oro de sus torres.

*

El *Poema del cante jondo,* como expresión de un canto telúrico de una raza primitiva que viene desde el antiguo Oriente y que ha sobrevivido enquistada en otra cultura, le exigía a García Lorca poeta abandonar la musa y atender al duende. No le favorece ni la tradición literaria hispánica ni su oficio de creador ya probado. En «Teoría y juego del duende» cuenta Lorca que cantando ante un público selecto un día le gritaron a la *Niña de los Peines* «¡Viva París!», que era como decirle: «Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa». [14] Entonces la *Niña* furiosa se despojó de toda escuela para dejar paso al duende y arrasó con su auditorio. El duende hace del artista popular un médium. el cantaor tiende un puente entre el misterio y quien lo escucha. Y ésta es también la posición de Lorca. El misterio es intraducible con lenguaje unívoco. No nos podemos plantear los grandes interrogantes con la lengua de la razón. Los arquetipos junguianos son más elocuentes que las explicaciones filosóficas. Lorca, como artista integral, descubrió entonces la línea de ciertos signos básicos intuitivamente comprendidos por todos. Sabemos que el cielo es un arco que se tiende sobre la línea llana de la tierra:

> Bajo el arco del cielo
> sobre su llano limpio
> («Sevilla»)

La conmoción profunda de este orden se expresa en la alteración del dibujo o en el cambio cromático. Un «cielo yacente» («Camino») o una «noche que se derrumba» («Barrio de Córdoba») apelan con economía de recursos a que el lector sienta una sacudida cósmica. «Tierra de luz,/ cielo de tierra» es un estribillo que sintetiza la participación total, con traslación de los polos, del hombre en el *cante*.

La luna, con las connotaciones míticas que son comunes a toda la obra lorquiana, se introduce aquí como ese hipnótico punto arcano:

> Una muchachas ciegas
> preguntan a la luna,

[14] *OC. I, 1101.*

dice en «Después de pasar», y en su conferencia sobre el *cante* señala que «cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte» *(OC,* I, 1023). Fuente de interrogantes y de respuestas, como lo ha sido siempre en el pensamiento salvaje, la luna alcanza en este libro otra representación del inconsciente colectivo, la de cuna o refugio elemental de sus cuartos:

... No llorad ninguna.
El Amargo está en la luna.

Versos que nos memoran aquellos otros que impresionaban tanto al poeta:

Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.

Mediante esta aproximación al mito, su poesía logra la pluralidad connotativa que la vuelve enigma y revelación, tal los cancioneros anónimos que admiraba:

Se esconden los versos detrás del velo impenetrable y se duermen en espera del Edipo que vendrá a descifrarnos para despertar y volver al silencio *(OC,* I, 1014).

El *Poema* rechaza una lectura lineal y la exige en profundo. Las representaciones, patentes como mitemas, ayudan a esta lectura y amplían al infinito su marco de recepción: desde el rústico campesino andaluz al lector medio actual, desde los desprevenidos estudiantes al erudito catedrático reconocen el fuerte poder evocador, el lenguaje «mágico» de los poemas.

Luis Martínez Cuitiño



«Los viejos/ dicen que se erizaban/ los cabellos/ y que se abría el azogue/ de los espejos». Estos versos de García Lorca retratan el cante de Silverio Franconetti

El poema «Sorpresa» del *Poema del cante jondo*
(Seis versiones y una interpretación)

Sorpresa constituye un caso único dentro de la larga historia de los materiales críticos relativos al *Poema del cante jondo* (PCJ) de Federico García Lorca (FGL)[1]. Disponemos en la actualidad de seis versiones diferentes del mismo poema. Las sucesivas etapas de redacción, entre la primera versión manuscrita (finales de noviembre de 1921) y la versión definitiva impresa (1931), brindaron una oportunidad excepcional para descubrir y juzgar las transformaciones estilísticas y temáticas de un texto lorquiano. Estudiaremos primero los materiales críticos disponibles, algunos totalmente inéditos. Luego damos unos comentarios estilísticos para llegar finalmente a una interpretación del poema.

Aunque con cierta razón se puede opinar de unas primeras tentativas de redacción del PCJ deben situarse durante el verano del año 1921, los manuscritos autógrafos, fechados algunos entre el 11 y el 21 de noviembre de 1921, ofrecen el primer hito crítico seguro para la historia redaccional del libro. Existen dos importantes conjuntos de textos autógrafos del PCJ, uno editado[2], otro inédito[3]. En ambos conjuntos se encuentra el poema *Sorpresa* aunque con un título y con un texto diferentes.

La primera versión autógrafa conservada del poema (Ms) se halla escrita, con letra bastante apretada, en el tercer folio de la sección dedicada a la soleá (fechada en 21 de noviembre de 1921), al margen de los versos 5-13 del poema *¡Ay!* Parece pues haber sido destinado a intercalarse, sólo en un segundo momento redaccional, entre los poemas *¡Ay!* y *La Soleá*. El título primitivo no era *Sorpresa* sino *Esquina*, título más topográfico, comparable al de otras composiciones del mismo grupo *(Pueblo, Calle, Encrucijada, Cueva)*. Esta primitiva versión conservada constaba de los 14 versos siguientes:

[1] *Estamos preparando una nueva edición del PCJ, con una reseña completa de su historia redaccional y editorial, un breve estudio de la génesis y la formación de su estructura, un esbozo temático-estilístico y un aparato crítico detallado.*

[2] *En FGL,* Autógrafos I *(Prólogo, transcripción y notas por Rafael Martínez Nadal), Oxford, The Delphin Book Co, 1975.*

[3] *El único crítico que haya mencionado, con más o menos precisión, la existencia de esta serie de autógrafos es André BELAMICH, en FGL,* Oeuvres complètes I, *Pais, Gallimard, 1981, p. 1.239. En las notas a su traducción francesa del PCJ, Belamich cita variantes textuales, pero siempre en francés. Con todo las versiones originales castellanas de estos poemas autógrafos quedan inéditas hasta la fecha. Agradecemos a Manuel Fernández Montesinos García el envío de fotocopias de este conjunto de manuscritos inéditos. Recientemente pudimos consultarlos directamente gracias a la amabilidad del sobrino del poeta.*

Esquina

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
¡No lo conocía nadie!
¡Ay!
cómo temblaba el farol
Madre
cómo temblaba el farolito
de la calle.
Era madrugada. *Nadie* alguien
pudo asomarse a sus ojos
abiertos como dos mares.
Dios te salve
de morir sobre unas losas
sin que te conozca nadie.

Salvo la duda sobre «Nadie» y su substitución por «alguien», el texto no ofrece ninguna hesitación redaccional.

Como queda dicho existe otra versión autógrafa inédita del grupo de la soleá en los archivos de la familia de Lorca (MsL). La fecha que se halla al final (folio 7) del grupo dice: Noviembre 1921. Por varias razones que no importa exponer ahora, pensamos que esta segunda versión inédita es algo posterior a la primera. De todos los modos el poema *Esquina* se encuentra aquí directamente intercalado entre *¡Ay!* (folio 3) y *La Soleá* (folio 4) y la duda respecto a «nadie» o «alguien» se ha eliminado en favor de la decisión anteriormente tomada. El título primitivo *Esquina* se halla borrado y cambiado por otro, *Copla*, que debe sin duda aclarar mejor el género estilístico de la composición. El texto, que se limita esta vez a once versos, es así:

Esquina Copla

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.

¡Cómo temblaba el farol
madre!
cómo temblaba el farolito
de la calle.
Era madrugada fría
alguien
pudo asomarse a sus ojos
abiertos como dos mares.

Se observará que fuera del título los principales cambios son la expresión del guayado «¡ay!» (Ms v.4), el añadido del adjetivo en el verso 8: «madrugada fría», la separación versal para el sujeto «alguien» y sobre todo la total supresión de los tres versos finales de la primera versión autógrafa.

A finales de 1921 [4], después de un breve arreglo de sus manuscritos, FGL decide publi-

[4] *Ver FGL,* Epistolario I *(Introducción, edición y notas de Chr. Maurer), Madrid, Alianza, 1983, pp. 48-49. Aunque la carta empiece con una referencia al «año nuevo», pensamos que la fecha exacta debe ser anterior al día 1 de enero de 1922. Lorca escribe: «Dile a Ciria que cuando vaya en enero a Madrid...» (p. 49). Mejor se situaría esta indicación cronológica antes del mes de enero. Hablando de Manuel de Falla, Lorca concluye su carta: «Ahora voy à recoger a mi familia y a subir a casa del maestro pues es su día...» (p. 51). Antes que ser el día 1 de enero «el día» de Manuel de Falla, pensamos que mejor convendría el día 25 de diciembre, por ser la navidad el día del nacimiento del niño «Immanuel».*

car su PCJ con motivo del concurso de cante jondo proyectado para el mes de junio de 1922[5]. Esta edición no se realizará. Existe sin embargo un artículo periodístico de José Mora Guarnido, aparecido en el *Noticiero granadino* (NGr) del día 9 de junio de 1922,[6] en el que podemos leer las primeras versiones impresas de tres poemas sacados del PCJ, entre ellos el poema con título *Copla* sacado del *Poema de la soleá*. Esta tercera versión (NGr) sigue casi perfectamente la renovada versión autógrafa (MsL), con sólo ligeros cambios de puntuación e introducción de un blanco (entre los vv. 7/8). La única gran diferencia está en la reintroducción de una estrofa final (vv. 12-14) que no es sino la repetición de los tres versos iniciales, precedidos cada uno por una fórmula idéntica «y que». He aquí los 14 versos de esta primera versión impresa del poemas *Sorpresa*:

Copla

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho;
no lo conocía nadie.

¡Cómo temblaba el farol,
madre!
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!

Era madrugada fría,
alguien
pudo asomarse a sus ojos
abiertos como dos mares.

Y que muerto se quedó en la calle
y que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

Después de esta primera versión publicada, hay que esperar hasta 1929-1930 para encontrar otra versión del poema cuya historia redaccional y editorial estamos investigando. Hacia principios de junio de 1929 Lorca salió para América. El día 16 de diciembre del mismo año, el Instituto de las Españas en los Estados Unidos organizó una sesión de honor de la bailadora Antonia Mercé (llamada la Argentina) en la Columbia University de Nueva York. FGL participó en el homenaje con la lectura y la publicación ulterior de *Poesías*[7]. Las composiciones leídas y luego publicadas eran todas del libro PCJ. Entre ellas figura una vez más el poema *Copla* dentro de la sección dedicada a la soleá, llamada aquí *Plano de la soleá*. Existen tres conjuntos de materiales relativos a esta publicación neoyorquina: primero los textos en su versión publicada del folleto, conocidos desde hace tiempo por los críticos; luego las versiones manuscritas autógrafas inéditas de las composiciones que constituían en el

[5] *Para más información sobre este famoso concurso ver sobre todo Eduardo MOLINA FAJARDO,* Manuel de Falla y el «cante jondo»; *Granada, Universidad, 1962. También Mario HERNANDEZ, en FGL,* PCJ, *Madrid, Alianza, 1982, pp. 25-27.*

[6] *José MORA GUARNIDO,* El Poema del «cante jondo», Noticiero granadino, *9 de junio de 1922, p. 1. Hasta la fecha nadie ha sacado a luz este artículo que reseña y comenta una lectura pública del PCJ que el poeta hizo en una velada en preparación de las fiestas del Corpus, el día 7 de junio 1922, en el Alhambra Palace Hotel de Granada. La existencia y la localización del artículo nos fueron dadas a conocer por E. Molina Fajardo en una carta con fecha de 15 de noviembre de 1970. Aprovechamos esta ocasión para expresarle póstumamente nuestra gratitud.*

[7] Antonia Mercé la Argentina, *Nueva York, Instituto de las Españas, 1930. Las* Poesías *de Lorca se leen en las pp. 23-35.*

homenaje el dicho *Plano de la soleá*, con, por consiguiente, una versión autógrafa inédita[8] de *Copla;* y por fin una copia mecanográfica, también inédita, de todas las composiciones del homenaje[9]. Ya que las diferencias entre estas tres variantes textuales de una sola versión (AM) son mínimas y atañen sólo a la puntuación y a la ausencia o presencia de blancos entre los grupos de versos, consideramos las versiones del homenaje a la Argentina como una sola versión, que constituye por consiguiente la cuarta versión del poema que estamos estudiando. Damos el texto tal como viene publicado en el folleto de 1930:

Copla

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
Cómo temblaba el farol,
madre,
cómo temblaba el farolito
de la calle.
Era madrugada, alguien
pudo asomarse a sus ojos
quebrados ya por el aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

Las diferencias de esta cuarta versión respecto a las anteriores se sitúan todas en la segunda mitad del poema. Para el verso 8 esta versión vuelve a la solución dada en Ms, a saber la eliminación del adjetivo «fría»; «alguien» se mantiene en vez de «nadie» pero se escribe en la misma línea octava, por lo que la extensión de la composición se reduce a 13 versos en vez de 14 (NGr). El verso 10 es completamente nuevo cuando se compara con las versiones anteriores. Para el trístico final AM prefiere la solución adoptada ya en NGr, a saber la repetición final del trístico inicial, pero con un cambio de la fórmula introductoria, en vez de tres veces «y que», Lorca escribe dos veces «que» y una sola vez, la última vez, «y que». Señalamos todavía que en el manuscrito neoyorquino del homenaje (AMs), el poeta escribió primero en el verso 11: «halló», inmediatamente corregido en «quedó».

Nuestra quinta versión del poema *Sorpresa* es la que se conoce normalmente a través de las ediciones corrientes del PCJ que suelen todas seguir más o menos fielmente la edición príncipe del PCJ, la de Ulises, de 1931[10]. Es aquí donde el poema aparece por primera vez con su título definitivo de *Sorpresa* y con una solución definitiva para los demás problemas de redacción, señalados para las versiones que preceden: mucha estabilidad para los versos 1-7; vuelta a la primerísima lectura del verso 8, con «nadie» en vez de «alguien»; un nuevo verso 10 que ofrece una combinación de lecturas anteriores; un trístico final sobre el modelo del homenaje.

[8] *El primer crítico que mencionó la existencia de estos autógrafos fue Daniel EISENBERG,* Poeta en Nueva York: historia y problemas de un texto de Lorca, *Barcelona, Ariel, 1976, pp. 132-133. Le debemos a la amabilidad de Amelia del Río el envío de una fotocopia de estos manuscritos neoyorquinos. Le expresamos aquí nuestro reconocimiento.*

[9] *Así como para los manuscritos autógrafos inéditos de 1921, esta copia mecanográfica nos fue enviada gentilmente por el sobrino del poeta, Manuel Fernández Montesinos-García.*

[10] *FGL,* PCJ, *Madrid, Ulises, CIAP, 1931.*

Sorpresa

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!
Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

En algunas ocasiones, todas posteriores a la edición Ulises del PCJ, el poeta Rafael Alberti citó una versión sensiblemente diferente [11] del texto definitivo establecido por el poeta para su edición príncipe de 1931. Esta sexta y última versión actualmente conocida del poema *Sorpresa* dice:

Sorpresa

Muerto se quedó en la calle
con un balazo en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo sangraba el farol,
madre,
cómo sangraba el farolito
de la calle!
Era madrugada fría.
Alguien
pudo asomarse a sus ojos,
abiertos como dos mares.
Y que muerto se quedó en la calle
que con un balazo en el pecho
y que no le conocía nadie.

Varios elementos llaman inmediata y fuertemente la atención en esta versión. Primero: unas particularidades léxicas totalmente ajenas a todas las demás versiones registradas. Se sitúan además en esa zona del poema que a través de los diez años de historia redaccional no habían variado nunca, a saber el trístico inicial (vv. 1-3 y los cuatro versos siguientes (vv. 4-7). Así es que aquí el instrumento de la muerte violenta, el «puñal» (vv. 2 y 13) se transforma en «balazo» mientras que el verbo característico de la luz del farol-farolito (vv. 6 y 8) «temblar» es cambiado por «sangrar». Segundo: el trístico final ofrece dos ligeras divergencias de escritura: el pronombre complemento de objeto directo en el último verso se da aquí como «le», mientras que todas las demás versiones dan «lo»; la fórmula de introducción al trístico final se separa tanto de la primera solución en NGr, tres veces «y que», como de la definitiva, a partir de AM, dos veces «que» y una sola vez «y que», para ofrecer una solución intermedia: «y que —que— y que». Todos los elementos enumerados hasta aquí, tan divergentes de las variantes propiamente lorquianas, nos invitarían a dudar seriamente de

[11] *La mención más antigua de esta versión particular se halla en Rafael ALBERTI,* La poesía popular en la lírica contemporánea *(conferencia leída el 30-11-1932), Jena-Leipzig, W. Gronau (Vom Leben und Werken der Romanen I, Spanische Reihe), 1933. Reaparece en 1935: Rafael ALBERTI,* Lope de Vega y la poesía contemporánea *(cfr. R. Marrast,* La pájara pinta, *París, 1954 ,p. 30). La misma versión, pero sin los últimos tres versos, en: José GONZALEZ-CARBALHO,* Vida, obra y muerte de FGL, *Santiago de Chile, Ercilla, 1941² (1938¹), p. 81.*

la autenticidad de la versión de Alberti, si no fuera que esta versión contiene igualmente elementos que nos orientan a una situación redaccional que se acerca mucho a la versión dada por NGr en 1922. Sobre todo los versos 8-11 son una réplica casi perfecta de aquella primera versión impresa del poema. Críticamente la siguiente conclusión se impone: la versión de *Sorpresa,* dada por Rafael Alberti, debe basarse fundamentalmente en un texto que proviene de una fase redaccional antigua (probablemente principios de 1922); para las variantes léxicas («balazo» — «sangraba»), la variante morfológica («le») y la variante en la fórmula final («y que —qué— y que»), sin embargo, los materiales críticos actualmente disponibles no ofrecen datos que justifiquen su autenticidad. Al contrario, parecen oponerse a la tradición textual conservada. A todo más se podría tratar de una versión apócrifa o de una adaptación oralmente aprobada por el poeta. La documentación escrita no comprueba su legitimidad.

En su versión definitiva *Sorpresa,* poemas monoestrófico de 13 versos, se puede dividir en cuatro unidades casi estróficas, claramente visibles en la versión NGr de 1922: una primera unidad (A) que consta de un trístico octosilábico (vv. 1-3), una segunda mitad (B) que comprende los versos 4 a 7 de cómputo métrico muy variado a pesar de un esquema de escritura paralelística, una tercera unidad (C) otra vez octosilábica (vv. 8-10), y una unidad final (vv. 11-13) que es una repetición algo variada (A') de la unidad inicial

A

Los tres versos iniciales (dos unidades oracionales yuxtapuestas, una que ocupa los vv. 1-2, otra que se limita a una unidad versal, v. 13) llevan las características métricas de una soleá popular, siendo precisamente *Copla* el título de la composición en su versiones MsL, NGr y AM. La soleá corta y típica consta teóricamente de un trístico formado por tres versos octosilábicos con rima asonante en el primer y tercer verso, como en este ejemplo[12]:

V. 1	Soleá del arma m*ía*,	8
2	tanto te quiero e noche	8
3	como te quiero e d*ía*.	8

En su *Copla* Lorca adopta la misma métrica de la copla popular:

V. 1	Muerto se quedó en la c*a*ll*e*	8
2	con un puñal en el pecho.	8
3	No lo conocía n*a*di*e*.	8

Unas cuantas otras peculiaridades estilísticas a lo largo del poema vendrán a corroborar esta primera impresión de una composición en el estilo popular[13].

A'

El trístico final sirve los mismos materiales que A, pero con estas diferencias: consta de una sola unidad oracional repartida sobre tres versos, en coordinación («y»), más el añadido de un «que» inicial para cada verso. Las materiales de que vale A' son, en resumen, de tres

[12] *Antonio MACHADO Y ALVAREZ,* Cantes flamencos, *Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1947, p. 35. Para más detalles en cuanto a la métrica de la copla popular de la soleá, véase Ricardo MOLINA y Antonio MAIRENA,* Mundo y formas del cante flamenco, *Madrid, Revista de Occidente, 1963, pp. 90 y 206-207.*

[13] *Algunos críticos notaron este rasgo sin explicitarlo: Rafael ALBERTI,* La poesía popular en la lírica española contemporánea, *Jena-Leipzig, W. Gronau, 1933, pp. 17-18 habla del «espíritu popular» de la composición; Guillermo de TORRE,* Tríptico del sacrificio, *Buenos Aires, Losada, 1960, p. 72: «ritmo popular de soleares». El romance del general Torrijos en la Estampa II de* Mariana Pineda *(escena VIII) contiene un verso muy parecido al verso inicial de* Sorpresa: *«y muerto quedó en la arena».*

clases diferentes: los tres octosílabos asonantes de estilo popular, comunes a A, tres «ques» iniciales, uno para cada verso (A' a,b,c) y la conjunción «y» que coordina A' ab con A' c:

1	—	que muerto se quedó en la calle			1	+	8
b	—	que con un puñal en el pecho			1	+	8
c	y	que no lo conocía nadie	1	+	1	+	8

La historia redaccional nos enseña que FGL sólo llegó a esta solución estilística satisfactoria después de varias tentativas de escritura. La primera solución 6Ms) daba una unidad de tres versos, asonantados en los impares, pero con un cómputo métrico diferente:

Dios te salve	**4**
de morir sobre unas losas	**8**
sin que te conozca nadie.	**8**

La asonancia a/e es la que permanecerá hasta la versión definitiva, lo mismo que parte del material léxico del último verso: «que ...conozca nadie». En la segunda versión autógrafa MsL el poeta eliminó totalmente la parte final de su *Copla*, lo que prueba su disconformidad con la primera redacción de relente religioso y con una fórmula métrica imperfecta. A partir de la versión NGr aparece lo que va a ser la solución definitiva, a saber la reiteración de la copla inicial. Sin embargo, la fórmula de introducción a la copla repetida es primero diferente de la definitiva:

y que		2	+	8
y que	copla	2	+	8
y que		2	+	8

En AM Lorca opta por la solución que es la que quedará en Ulises. Estos «que» e «y que» iniciales de los versos finales han sido objeto de varios comentarios por parte de los críticos: si bien se llama ora folklórico [14], ora narrativo [15], o subjetivo [16], aparece sin duda como un rasgo de estilo típico de la canción popular. Se halla gran cantidad de ejemplos dentro de la lírica popular tradicional [17] y no nos toca aquí repetir lo dicho con mucha razón por otros. Quisiéramos más bien analizar su función estilística dentro del poema en que se da. Repetimos primero lo que hemos señalado relativo al trístico inicial: los tres versos presentan la forma tradicional de una letra de soleá, siendo pues la introducción de «que» y de «y que» un rasgo suplementario en el camino de una sugestión popularizante. A este respecto hay que mencionar la persistencia del rasgo en otras dos composiciones del grupo de la soleá, a saber en *La soleá:*

[14] *Cfr. Luis CERNUDA*, Estudios sobre poesía española contemporánea, *Madrid, Guadarrama, 1957, p. 212:* «...Sorpresa, *cuya estrofa final, a semejanza de las coplas de cante jondo, usa a comienzos de cada verso ese* que *del cual Machado, tan fanático de lo folklórico usa también alguna vez». En Eduardo M. TORNER*, Lírica hispánica», *Madrid, Castalia, 1966, p. 426, hemos leído una letra de cante jondo, en forma de soleá precisamente, que tiene como primer verso: «Y que yo me la llevé al palmar», del cual el verso inicial de* La casada infiel *del* Romancero gitano *aparece casi como una copia: «Y que yo me la llevé al río».*

[15] *Según el análisis detenido de Leo SPITZER*, Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español que, *Revista de Filología Hispánica IV (1942), pp. 105-126 y 253-265. Corresponde este* que *a un sujeto hablante pero indeterminado, casi anónimo, algo como en la fórmula «dicen que...»*

[16] *El estudio de Antonio SANCHEZ ROMERALO*, El villancico, *Madrid, Gredos, 1969, habla del* que *típico del villancico pero conservado en la canción popular actual. Cita y pormenoriza tres casos en Lorca (pp. 190 ss.). Tampoco cree que en el caso de* Sorpresa *se pueda admitir un* que *narrativo como en «dicen que...». Antes sería un caso de* que *subjetivo y no impersonal como pretendía Spitzer, algo como «digo yo que...», personalizando al personaje que está contando. Sánchez Romeralo subraya además el carácter de mera fórmula, de «simple rasgo estilístico, que el uso de estos* ques *ha llegado a tener con independencia de toda significación conceptual» (p. 195).*

[17] *Véanse los ejemplos alegados por los autores citados en las tres notas que preceden. Como complemento he aquí unos cuantos más, tomados del cante jondo popular, en la antología de* Cante flamenco, *Madrid, Taurus, 1965, p. 123: «Que a mí se m'importa poco...», p. 130: «Que lo tengo muy presente...», etc.*

vv. 1,4,8 vestida con mantos negros
v. 13 que vestida con mantos negros

y en Encuentro:

v. 16	vv. 1-3; 16-18
que	ni tú ni yo estamos en disposición de encontrarnos

Se trata pues de un elemento característico de la soleá lorquiana. En *Sorpresa* la presencia del *que* cobra valor especial en comparación con los ejemplos citados por la crítica, ya que el *que* introduce aquí versos ya presentes al comienzo de la composición y repetidos al final, de tal modo que el rasgo popularizante tiene valor suplementario de intensificación, de sobrecarga. Como es que el *que* se repite además tres veces seguidas, no se le podría negar una fuerza percutante que rebasa de mucho el mero aspecto de rasgo popular en que todos los críticos coinciden.

El empleo de la fórmula *y que*, doblemente popular, en el último verso le da al mismo una significación diferente de los ejemplos aducidos que tienen el *y que* en el verso inicial, sugiriéndonos una especie de irrupción dentro del suceso narrado [18], cuando en *Sorpresa* se da mucho más como punto de remate, como conclusión definitiva del relato. La narración queda completamente acabada y estilísticamente cerrada por una inclusión literaria. El procedimiento intensificador y conclusivo es perfectamente comparable al empleado en el poema final del *Poema de la soleá*, a saber en *Alba*. Aquí también se repiten los versos iniciales al final del poema, introducidos por un doble elemento intensificador y rematados en fin por una fórmula de conclusión definitiva que cierra aquí no sólo *Alba* sino todo el *Poema de la soleá:*

v. 18	vv. 16, 18	vv. 1-4 y 16-19
	oh	campanas de Córdoba en la madrugada.
y	*oh*	campanas de amanecer en Granada.

El *que* tres veces repetido tiene por fin otro valor suplementario: aparece conceptualmente ligado a los versos que preceden inmediatamente: nadie pudo asomarse a sus ojos, *porque* muerto se quedó con un puñal en el pecho sin que nadie lo conociese.

El empleo de *que-y que* rebasa pues los límites de la función meramente popularizante. Dentro del contexto de *Sorpresa* desempeña un papel múltiple: rasgo popular de relente de copla; por su repetición tiene un valor de insistencia, subrayado además por la fuerza oclusiva del consonantismo *que*...*qu*edo...*ca*lle; *que* *c*on ... *p*uñal ...*p*echo; *que* ...conocía

[18] *Esta característica de irrupción aparece a las claras en el principio de* La casada infiel. *Los versos iniciales:*
Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.
con su impresión de copla popular, apoyada por la forma de trístico octosílabo (quebrado por el y que *inicial), con asonancia en el primer y tercer verso, son ya el resumen del romance que empieza así con el punto final. La diferencia con* Sorpresa *es notable, cuando se comparan los versos iniciales y finales de cada composición:*

a	*Y que yo me la llevé al río*	*c*	*porque teniendo marido*
b	*creyendo que era mozuela*	*b*	*me dijo que era mozuela*
c	*pero tenía marido.*	*a*	*cuando la llevaba al río.*

Lorca tuvo que intervertir aquí el orden de sus versos para dar remate al romance. En Sorpresa los versos son idénticos; sólo difieren por el que *inicial, siendo el orden idéntico: el remate le viene del* y que *del verso final, siendo* y que *inicial en* La casada infiel.

...; cómo *t*emblaba ...*c*alle) y repetitiva del vocalismo (*no* lo *co no* ...); como elemento introductorio del trístico-estribillo permite, gracias al nexo conceptual con la narración, darle al poema un equilibrio de estructura redonda y cerrada.

B

La segunda unidad (vv. 4-7) es la que más variedad métrica ofrece: un octosílabo oxítono, un verso bisilábico, con asonancia a/e, presente ya en los versos 1 y 3 de A y A', un verso encasilábico en paralelismo con el verso 4, y un verso tetrasilábico con otra vez la misma asonancia a/e:

¡Cómo temblaba el farol!	8
M*a*dr*e*.	2
¡Cómo temblaba el farolito	9
de la c*a*ll*e*!	4

En estos versos exclamativos, expresión de la sorpresa de quien descubre al desconocido en la calle, la variación por sufijo diminutivo:

v. 4	FAROL	
v. 6	FAROL	- ito

rebasa el mero aspecto del empleo del diminutivo y de su significación particular, tal como ha sido planteado por la crítica [19]. Rebasa este marco demasiado reducido precisamente por no ser exclusivamente un caso de diminutivo, sino una manera especial de repetición incremental [20], de insistencia bajo la forma de una variante diminutiva. Esto significa que tanto la repetición de la frase, como el diminutivo en sí tienen su importancia estilística. La solución adoptáda en la secuencia:

¡Cómo temblaba el farol! *Madre*.
¡Cómo temblaba el farol - *ito de la calle!*

debe verse como una de las múltiples modalidades dentro de la estilítica lorquiana para intensificar la expresión de la emoción, en figura de una repetición variada. He aquí algunas de estas modalidades de intesificación emocional:

— con variación del material léxico:

¡Cómo canta *la zumaya*,
ay cómo canta *en el árbol!* [21]

-- con variación paronomástica:

¡Ay cómo *lloran y lloran*
¡ay! ¡ay! cómo *están llorando!* [22]

[19] *Ver el estudio general de Amado ALONSO*, Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos, *en* Estudios lingüísticos, Temas españoles, *Madrid, Gredos, 1961, pp. 161-189. Aplicación de lo dicho por Alonso a la obra de FGL en Manuel MUÑOZ CORTES-Joaquín GIMENO CASALDUERO*, Notas sobre el diminutivo en García Lorca, *Archivum IV (1954), pp. 277-304.*

[20] *El recurso estilístico de la «repetición incremental» ha sido estudiado por el americano F.B. Commere y analizado en la obra de Lorca por R. BOSCH*, Los poemas paralelísticos en García Lorca, *Revista Hispánica Moderna XXVIII (1962), pp. 36-44. Aunque Bosch no trata de los versos que nos ocupan aquí, pensamos que mucho de lo dicho por él puede aplicárseles.*

[21] Romance de la luna luna *del* Romancero gitano. *Cfr. también en* Bodas de sangre *(acto I, cuadro II): «Bajaban al río./¡Ay, cómo bajaban!» y «¡Ay cómo lloraba/el caballero!» de la* Burla de Don Pedro a caballo del Romancero gitano.

[22] El lagarto está llorando *de* Canciones. *Algo parecido al último paralelismo en el* Romance de la luna luna: *«El niño la mira mira./El niño la está mirando.» y los versos finales del mismo romance: «El aire la vela, vela./El aire la está velando.»*

— con variación morfológica:

> ¡Cuántas veces te esper*ó!*
> ¡Cuántas veces te esper*ara*! [23]

— con variación por diminutivo, bajo una forma sencilla, como en *Sorpresa:*

> Galán
> galan*cillo...* [24]

o bajo una forma más elaborada como en:

¡Ay, San Gabriel *de mis ojos*
Gabriel*illo de mi* vida! [1]

Todos estos ejemplos tienen como misión de subrayar que tratar el caso de farol-farolito única y exclusivamente como un empleo de diminutivo presenta una manera extraordinaria de limitar el problema a un solo factor. Se conjugan en los versos mencionados dos fuerzas estilíticas, ambas con función de realzar la emoción, tanto del que está narrando como del narratario: una, la repetición mitad idéntica mitad diferente (estructura paralelística) de un verso o de parte de un verso, otra, la variante diminutiva [26]. El resultado es una extraordinaria intensificación de la emoción sentida y provocada y una atención valorativa especial para un elemento particular, el farol, en el caso concreto aquí, siendo la luz del farol precisamente el único elemento vivo de la escena descrita. Tanto la forma paralelística como el empleo del diminutivo contribuyen a la valoración emotiva del temblor sorprendente del farol.

C

Los tres versos 8-10 forman otra vez un trístico de octosílabos (con hiato o/a en el verso 10), asonantados una vez mas en a/e en el primer y tercer verso, a imagen de las unidades A y A':

Era madrugada. N*a*di*e*	8
pudo asomarse a sus ojos	8
abiertos al duro / *aire.*	8

La distribución oracional es muy particular: no hay conciencia entre unidad oracional y unidad versal. La gran pausa interna, la cesura, como en el verso 8 es excepcional en el PCJ. «Nadie» aislado resalta así con gran fuerza en la pausa métrica, en asonancia a/e, con encabalgamiento al verso 9 y en eco con los dos «nadie de A y A':

v. 3	..... nadie.
v. 8	..... Nadie.
v. 13	..... nadie.

[23] Romance sonámbulo. *También en* Yerma *(acto III, cuadro II): «¡Ay, cómo relumbra!/¡Ay, cómo relumbraba...!»*

[24] Galán *de* Canciones.

[25] San Gabriel *del* Romancero gitano.

[26] *Un ejemplo típico de la crítica que se limita al estudio de la variante diminutiva es Jean-Louis FLECNIAKOSKA.* L'univers poétique de FGL, *Bordeaux-París, Bière, 1952, p. 91: «Parfois la redite approximative n'est là que pour mettre en relief le petit détail qui prime dans l'esprit du poète et qui risquerait de passer inaperçu... L'emploi du diminitif vient préciser la pensée du poète qui, surpris par l'éclairement de la lampe, laisse échaper son exclamation, puis précise la taille et la situation de l'objet-clé, d'abord saise dans son ensemble».*
Nótese cómo el crítico francés le da una significación empequeñecedora al diminutivo farolito. No creemos que sea ésta la misión del diminutivo aquí; realza más bien la visión emotiva del objeto y valoriza a su manera su presencia sorprendente.

Notamos igualmente un segundo encabalgamiento en C entre los versos 9 y 10:

v. 9 ..... ojos
v. 10 abiertos......

Gracias a la documentación registrada en la historia redaccional del poema sabemos que FGL tardó mucho en adoptar definitivamente la solución del trístico octosilábico para esta tercera unidad y que tanto la preferencia por «nadie» sobre «alguien» como la localización en final de verso con encabalgamiento, fueron el resultado de una lenta maduración estilística: pasó de un trístico octosilábico (con cambio de «nadie» a «alguien») en Ms a cuatro versos con aislamiento versal del sujeto «alguien» en MsL y NGr, para volver al trístico asonantado a partir de AM, con una última restitución de «nadie» en vez de «alguien» en la edición definitiva de Ulises. Entre las múltiples variantes léxicas dentro de la unidad C, dos fragmentos oracionales quedaron siempre intactos:

(— Nadie
Era madrugada: — alguien
— fría
-- Nadie)
pudo asomarse a sus ojos
(— Abiertos como dos mares
— quebrados ya por el aire
— abiertos al duro aire)

La versión definitivamente adoptada de «Nadie/pudo asomarse a sus ojos», más que las versiones anteriores con «alguien» ponen de relieve la absoluta desolación del muerto desconocido, sin posibilidad de comunicación [27] con nadie, ni siquiera para cerrarle los ojos, definitivamente «abiertos» [28], ojos muertos «de cristal definitivo» [29]. La repetición de la presencia del aire (ya evocado en B por el temblor de la luz del farol) le habrá parecido más importante al poeta que la neta sugestión cuantitativa y cualitativa, dada en la fórmula comparativa de la variante de Ms, MsL y NGr: «ojos abiertos como dos mares» (4). La calificación del aire como «duro» completa el carácter de violencia hiriente de la escena, evocada en AM por el adjetivo «quebrados» [30].

Después de haber tomado conocimiento de los materiales críticos textuales y de haber

[27] *«Asomarse» define efectivamente un movimiento de interés, de curiosidad, de aproximación hacia algo o hacia una persona. He aquí unas reminiscencias lorquianas relativas a lo dicho: «El sol se asoma a los vidrios para verla relumbrar...»* (Doña Rosita la soltera), *«Se asoma a los cristales y ve la última luz de la tarde»* (Mariana Pineda), *«... asomado a los cristales/viendo el tránsito infinito...»* (Venus *de* Canciones), *«... se asoma temblando/a los ojos redondos/del gitanillo muerto»* (Candil *del PCJ) y esta copla popular: «Pues si mi pecho tuviera/vidrieritas de cristal/te asomaras y lo vieras/gotas de sangre llorar».*
El concepto de comunicación viene analizado por Gustavo CORREA. La poesía mítica de FGL, *University of Oregon Publications, 1957, p. 12. No nos parece tan unívoca la significación de «abrir» y «abierto». «Ojos abiertos» aquí no son precisamente elementos de comunicación sino más bien de falta de comunicación o de fin de comunicación.*

[28] *Recuérdese la famosa* Rima *de Gustavo Adolfo Bécquer:*
Cuando la muerte vidrie
de mis ojos el cristal,
mis párpados aún abiertos,
¿quién los cerrará?

[29] *Cfr.* Grito hacia Roma *de* Poeta en Nueva York: *«no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo» y estos versos del* Llanto por Ignacio Sánchez Mejías:
nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre...

[30] *La idea de distancia sin límites para el ojo humano se lee también en los versos de* Los ojos *de la* Suite de los espejos: *«Las pupilas no tienen/horizontes./Nos perdemos en ellas/como en la selva virgen./Al castillo irás/y no volverás/se va por el camino/que comienza en el iris.»*

señalado unos elementos estilístico-formales importantes, podemos ahora intentar una interpretación del poema.

Sorpresa forma parte integrante del *Poema de la soleá,* segunda sección mayor del PCJ. Ocupa con el poema-clave *La soleá* invariablemente [31] el centro de esta sección del libro. El tema básico del *Poema de la soleá,* lo que le da unidad interpretativa, es la expresión de la soledad causada por la muerte violenta por razones de amor. Todo el poema se sitúa en la

> Tierra
> de la muerte sin ojos
> y las flechas.

como se lee en el poema que abre la sección de la soleá. El cante jondo tiene su geografía y su cronología muy precisas. Dentro de la línea espacial topográfica presentada a través de las composiciones de la soléa, primero como un movimiento de reducción geográfica (tierra de Andalucía, pueblo, calle, encrucijada, esquina, corazón) y luego como un movimiento de expansión (corazón, cueva, balcón, Andalucía, España, universo), el poema *Sorpresa* (antes *Esquina*) desempaña un papel nuclear: conecta la geografía física topográfica con una geografía sicológica humana

> ... en la calle
> ... en el pecho.

La sugerencia temporal del poema también cobra valor particular dentro del conjunto de la soleá que se sitúa en el momento crucial del pasaje de la noche a la madrugada:

> Era madrugada. *(Sorpresa)*
> ... al alba por el balcón
> desembocó todo el cielo. *(La soléa)*
> Campanas de Córdoba
> en la madrugada.
> Campanas de amanecer
> en Granada. *(Alba)*

En ese momento supremo de la noche [33], cuando

> se rompen las copas
> de la madrugada *(La guitarra)*

se nos ofrece la visión inesperada de la terrible realidad de un cadáver desconocido en la calle, de un corazón humano solitario, traspasado por un puñal. En los tres primeros versos

[31] *El carácter agudo y cortante del viento se encuentra a menudo en Lorca. Por ejemplo «la cuchilla del viento», la «guillotina invisible» en* Nocturnos de la ventana (Canciones), *«entraba el aire como un cuchillo» en* Así que pasen cinco años, *«el aire va llegando duro, con doble filo» en* Bodas de sangre, *«un frío que corta» en* Mariana Pineda *y* La zapatera prodigiosa.

[32] *La historia redaccional del* Poema de la soleá *demuestra que a través de las múltiples vicisitudes de organiza ción de las composiciones de este grupo, los dos primeros poemas, los dos poemas centrales* (Sorpresa-La soleá) *y el poema final nunca fueron suprimidos ni cambiados de sitio, si bien sufrieron varias transformaciones de títulos y de textos.*

[33] *El estudio* Flamencología *de Anselmo GONZALEZ CLIMENT, Madrid, Escelicer, 1964, habla de un verdadero «horario de cantes» (p. 244) y cita unos textos en prosa y en verso que ilustran esta idea. Lo mismo se puede comprobar en varias páginas de la antología de* Cante flamenco, *seleccionada por Ricardo MOLINA, Madrid, Taurus, 1965. Véase, por ejemplo, el texto de José M. Caballero Bonald, p. 49: «Situémonos en un escenario jondo cualquiera: una venta por ejemplo, al lado de los fragantes campos andaluces. La noche avanza y ya el día viene clareando entre los árboles...» Ver también el texto de Manuel Machado, p. 83: «... ya de madrugada...» y el de Antonio Diaz Cañabate (p. 97): «La hora del flamenco sigue siendo la misma. Las horas de la madrugada. Esperan pacientes a que amanezca...», y p. 99.*

de *Sorpresa* nos encontramos así con la realización efectiva de una situación constantemente en vilo del corazón humano, tal como viene sugerida en el *Poema de la siguiriya gitana*, particularmente en el poema central del grupo *El paso de la siguiriya*, figura femenina amenazante con

un puñal en la diestra.

Aquí, en el *Poema de la soleá*, la amenaza pasó a ser realidad, el puñal se ha clavado y mató. Todo ese drama humano se opera en la más desolada soledad; estamos de pleno en un poema de la soledad, de la soleá. El «no lo conocía nadie» traduce la misma situación del «cuerpo presente» y del «alma ausente» que años más tarde le servirá al poeta para cantar al amigo muerto:

No te conoce el toro ni la higuera.
No te conoce el niño de la tarde
porque siempre te has muerto para siempre.
No te conoce nadie. No... *(Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Alma ausente)*

En *Sorpresa*, todo está evocado entre «muerto» y «nadie», palabras iniciales y finales del trístico-copla y del poema entero: muerte y soledad. El instrumento de la muerte violenta, el puñal, ocupa el centro del trístico:

MUERTO ....
.... PUÑAL ....
.... NADIE
....
.... NADIE
....
MUERTO ....
.... PUÑAL ....
.... NADIE

La imagen básica del *Poema de la soleá*, a saber

... el puñal
en el corazón *(Encrucijada)*

merece toda la atención: es el objeto explícito de tres composiciones del conjunto actual de la soleá: *Puñal*, *Encrucijada* y *Sorpresa*. Cuando se consultan los autógrafos del poema se ve que también intervenía abiertamente en el poema eliminado *Voto* y más discretamente en otro poema eliminado *Miserere*. La presencia del puñal en el pecho engloba pues la totalidad del mundo de la soleá lorquiana. Pero, ¿quién clava el puñal? ¿Por qué? ¿Quién es ese muerto desconocido en la calle? ¿Por qué murió? Todas preguntas difíciles que exigen respuesta circunstanciada si queremos entender e interpretar el poema.

Sin que sea necesario entrar aquí en todas las ramificaciones y las numerosas variaciones de la imagen central del «puñal clavado» en la obra de FGL, nos parece empero de gran utilidad trazar las líneas maestras de su asombrosa persistencia e insistencia. Jaroslaw Flys[14] trata de deslindar el campo metafórico basado en el uso del verbo «clavar», concentrándolo alrededor de las tres siguientes variantes: el tema taurino, el tema del caballista y el tema del puñal. La pasión del puñal clavado, sin embargo, «pasión que da el cielo de España», según se puede leer en la *Elegía a Doña Juana la loca (Libro de poemas)*, no se nos presenta

[14] *Jaroslaw FLYS*, El lenguaje poético de FGL, *Madrid, Gredos, 1955, p. 119.*

como un bloque uniforme y de significación siempre idéntica. En los versos finales de *La guitarra:*

> ¡Oh guitarra!
> Corazón malherido
> por cinco espadas.

podemos observar cómo a través y en parte gracias a la personificación del instrumento jondo, y esto a pesar de la exacta acomodación de la imagen a una nueva situación metafórica (los cinco dedos de la mano), se filtra la visión primitiva, que consideramos como el origen de la imagen obsesionante del corazón partido, la de la Virgen de los Dolores [35]. Es a nuestro parecer la imagen matriz de la concepción lorquiana del amor dolorido, y la primera zona significativa en donde se aplica el tema del puñal clavado. Se halla en todas letras en la composición *Voto* suprimida:

> ¡Corazón
> con siete puñales!

Dentro de los materiales del PCJ en su versión definitiva y amén de los tres versos de *La guitarra* que acabamos de citar, nos encontramos con otra reminiscencia más o menos explícita de la imagen religiosa:

> Con siete ayes clavados,
> ¿dónde irán
> los cien jinetes andaluces...? (*Camino*)

En la mayoría de los casos, sin embargo, la imagen del puñal que se clava en el pecho se da sin referencia explícita a la imagen matriz y cubre un campo de aplicación muy extenso. Entre los muchos materiales acopiados distinguimos tres modalidades fundamentales de aplicación de la imagen: 1. el puñal (o una de sus múltiples variantes) como instrumento de lucha a muerte entre dos protagonistas a causa de un objeto amoroso común. La muerte violenta por puñalada es en la obra de Lorca el desenlace de numerosas enemistades, sea de índole más bien indefinida [36] sea de carácter claramente amoroso. Esta última categoría es, y con mucho, la más frecuente. El ejemplo más conocido y más desarrollado que se puede aducir es el final de *Bodas de sangre:*

[35] *El conocido dibujo de Lorca «La Virgen de los siete dolores» lo tenía el poeta, según cuenta Gregorio Prieto,* García Lorca como pintor, *en* Dibujos de García Lorca, *Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, p. 23, colgado en la cabecera de su cama de la Residencia de Estudiantes de Madrid. «Es este uno de sus más bellos dibujos y el que representa mejor su sensibilidad andaluza» opina el pintor amigo. De los textos que vamos citando y de un artículo de Ramón XIRAU,* La relación metal-muerte en los poemas de GL, *Nueva Revista de Filología Hispánica VII (1953), pp. 364-371 se deduce que la división propuesta por J. Flys (tema taurino, tema del caballero y tema del puñal) es defectuosa porque, por una parte, las metáforas se apoyan de vez en cuando en más de un solo tema al mismo tiempo, y por otra parte, y sobre todo, porque la base de división (el verbo «clavar») es demasiado estrecha. El campo metafórico incluye al lado de clavar, verbos como atravesar, herir, malherir, matar, abrir, picar, lanzar (flechas), espolear... en cuanto al instrumento hay puñal, espina, espada, aguja, cuchillo, dedo, clavo, navaja, alfiler, rayo, reja, mirada, flecha, estrella, luna, cuerno, rejón, vidrio, dardo, puntilla... La limitación inicial injustificada del campo de la imagen es la causa directa de dos incorrecciones en Flys. No menciona el tema mariano tan importante y nota con asombro que a partir del* Romancero gitano *faltan por completo ejemplos del tema estudiado. El tema, pensamos nosotros, no falta en absoluto, aunque es menos frecuente; sólo que sigue una línea de evolución de toda la obra de Lorca: las imágenes de sus primeras creaciones vienen evocadas bajo nuevos términos o con materiales metafóricos más sutiles y menos evidentes.*

[36] *En* Reyerta (Romancero Gitano) *relucen «las navajas de Albacete/bellas de sangre contraria» pero no se precisa la razón de la matanza. En* Muerte de Antoñito el Camborio (Romancero gitano) *la envidia es la causa de la riña mortal: «pero eran cuatro puñales/y tuvo que sucumbir.» En cuanto a las dos voces de madrugada en Riverside Drive, si bien se cuenta cómo fue, no dicen nada del porqué del* Asesinato (Poeta en Nueva York). *Tampoco sabemos exactamente por qué el fantástico Buster Keaton saca el puñal de madera y mata a sus cuatro hijitos en* El paseo de Buster Keaton.

con un cuchillito,
en un día señalado entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor. [37]

2. El puñal, como instrumento del mismo amor que hiere y mata, sea personalmente, sea por mediación de una persona amada. El amor no necesita siempre la colaboración de subalternos o intermediarios para consolidar su triunfo de muerte: el amor, bajo un sinnúmero de disfraces (beso, mirada, gesto, palabra) maneja el puñal: «En cuántas antiguas historietas una flor, un beso, una mirada hace el terrible oficio de puñal» dice el *Prólogo* del *Maleficio de la mariposa.* El amor no es sino una máscara de la muerte: «...y es que la Muerte se disfraza de Amor» para asegurar el éxito de su labor. Abundan los ejemplos en Lorca del amor que mata en persona o por la mano de la persona amada [38].

3. El puñal como instrumento del suicidio o de la autodestrucción por amor. Este tema no alcanza quizás la fuerza cuantitativa de las dos formas antes registradas de muerte por puñal, pero apunta sin embargo de vez en cuando en la obra poética y teatral del granadino [39]. Vaya como ejemplo esta estrofa del poema *Canción* de los poemas sueltos:

Si yo te dijera un día
—¡te amo!— desde mi olivar,
¿qué harías, amor mío?
¡Clavarme un puñal!

Volviendo ahora al «muerto en la calle» de *Sorpresa*, el problema de la crítica es el de su identificación y conjuntamente el de la interpretación de su muerte. Para los comentaristas no cabe duda que el misterioso apuñalado es la víctima bien de alguna riña ensangrentada entre gitanos —parecida a *Reyerta* del *Romancero gitano,* o una primera versión de la muerte de Antoñito el Camborio— bien de una rivalidad entre familias como en *Bodas*

[37] *Otros casos de homicidio por razones de amor en la obra teatral: dentro del estilo de la farsa guiñolesca de los* Títeres de Cachiporra *Currito acomete a Cristobita con su puñal que queda clavado en el pecho del dormilón* (Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita); *dos pasajes de* La zapatera prodigiosa, *en el romance ejemplar del zapatero y en la calle del pueblo donde dos rivales se están cosiendo a puñaladas por culpa de la zapatera; en* Yerma *también se refiere la anécdota de dos que se mataron por una casada seca.*

[38] *Señalemos sólo unos datos sueltos: en el* Maleficio de la Mariposa *dice la Curiana Nigromántica: «Si de ella te enamoras, ¡ay de ti! morirás». En unos de sus comentarios a* Mariana Pineda *Lorca aseveró que «Mariana Pineda llevaba en sus manos, no para vencer, sino para morir en la horca, dos armas, el amor y la libertad: dos puñales que se clavan constantemente en su propio corazón».*
Aparece la heroína granadina como otra «muerta de amor», hermana del Muerto de amor *del* Romancero gitano *con sus «siete gritos, siete sangres...» Las víctimas del amor en el teatro son muchas, bajo diferentes formas y en estilos diferentes: Marina, el joven de* Así que pasen cinco años, *Doña Rosita la soltera, etc.*

[39] *No podemos ocuparnos aquí de las muchas ramificaciones del tema del suicidio por amor en la obra de Lorca. Unas breves notas: hay suicidio manifiesto en el poema* Suicidio *de* Canciones *y en el acto desesperado de Adela en* La casa de Bernarda Alba. *El* Romance sonámbulo *nos parece ser otro caso de suicidio. Figuras como Mariana Pineda, Yerma, Doña Rosita presentan en un nivel cada vez diferente y bajo modalidades que habría que definir mejor características del suicida: colaboran en su propia destrucción, esperando donde no hay esperanza o mintiéndose a sí misma o eliminando de su propia voluntad la única salida que se les ofrecía.*
El tipo mismo del suicida suele ser Don Perlimpín. Después de un examen detenido del caso uno se percata que es harto más complejo el personaje: reúne en sí las tres modalidades de la destrucción por amor. La rivalidad amorosa entre Perlimpín y el Hombre de la capa roja, fruto de su imaginación, viene a parar en un acto que es a la vez homicidio y suicidio ya que los dos antagonistas no son sino dos facetas del mismo y único personaje que al clavar el puñal en el corazón del joven se descubre con el puñal clavado en su propio pecho. La causa última de esta destrucción que es una autodestrucción se lee en la canción que Perlimpín canta cuando cae el telón sobre el cuadro primero: «... que vengo muy mal herido,/herido de amor huido./¡herido!/¡muerto de amor!»

de sangre o incluso de algún vulgar asesinato [40]. Ningún elemento de *Sorpresa* sin embargo impone tal interpretación; ninguna alusión a cualquier rivalidad o antagonismo, ningún enemigo mencionado, ninguna traza de lucha. Los paralelos invocados no tienen sino una relación a menudo bastante floja con el poema. El tema del puñal como lo hemos brevemente presentado ofrece otras posibilidades, fuera de la reyerta o del asesinato, y que, a nuestro parecer, cuadran mejor con el contexto temático del poema de la soleá como conjunto. Queremos aclarar un tanto ese «algo trágico» [41] que ha ocurrido en *Sorpresa* y el misterio que lo rodea. El muerto desconocido de la calle es para nosotros un «muerto de amor». El contexto de la soleá nos lleva a considerar a ese desconocido muerto no como la víctima de cualquier rivalidad sino como la víctima del amor que hiere y mata. Si tuviéramos que buscarle un compañero lorquiano a ese muerto pensaríamos en el héroe del romance *Muerto de amor* o en la Soledad del *Romance de la pena negra,* «pena de los gitanos, pena limpia y siempre sola...». Pensamos que ese apuñalado es un personaje todavía más complejo y que no sólo será la víctima pasiva del amor, sino su víctima activa, es decir, autor de su propia muerte por amor, un suicida. El suicidio no viene desde luego explícitamente impuesto por el texto del poema, pero tampoco se impone sin más el asesinato o la riña como única explicación. El poema sólo sugiere una muerte, misteriosa, indefinida, sin razón aparente. Una interpretación en el sentido de un homicidio parece más fácil, pero resulta más exterior al contexto del poema de la soleá que una interpretación en el sentido de un suicidio por amor, solución adecuada al problema: «La Pena sin remedio... la pena negra de la cual no se puede salir más que abriendo con un cuchillo un ojal bien hondo en el costado siniestro» [42].

El título del poema, *Sorpresa,* obtiene dentro de nuestra exégesis, una significación estricta: la sorpresa llega a su máxima cuando, sin traza de lucha, sin antagonista, sin motivo, he aquí a un muerto solitario y desconocido en la calle. Es así también como se puede entender que Lorca, después de haber dado un título topográfico, *Esquina,* y luego otro, más significativo para el estilo popularizante de su composición, *Copla,* califica finalmente su poema de *Sorpresa,* título más emocional y menos obvio. Es precisamente la expresión de este sentimiento de sorpresa que se lee en los cuatro versos de la unidad estilística que no observa el cómputo estricto de la copla octosilábica asonantada:

¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!

[40] *Citemos unos cuantos críticos que todos, salvo unos detalles, ven en el muerto de la calle la víctima de algún antagonismo o rivalidad: para Roberto SANCHEZ,* García Lorca. Estudio sobre su teatro, *Madrid, Jura, 1950, p. 83.* Sorpresa *es un «eco poético» de la «lucha de familias» descrita en* Bodas de sangre*; lo mismo para Pedro SALINAS,* Literatura española siglo XX, *México, Robredo, 1949, p. 201: «Ese tema de la riña había sido ya tratado en la fase lírica de FGL, en varias poesías... El dolor de la madre, el origen de su entera y patética actitud, está expresado maravillosamente en los acentos populares del PCJ... Este muerto en la calle puede ser muy bien el padre o el hermano del novio de* Bodas de sangre». *Una variante del tema, el asesinato, también tiene sus defensores: Ramón XIRAU,* La relación metal-muerte..., *p. 370 traza por razones estilísticas y temáticas un paralelo entre* Sorpresa *y* Asesinato *de* Poeta en Nueva York. *Rafael ALBERTI,* La poesía popular..., *pp. 17-18, ofrece una interpretación más política del poema, en base a las variantes señaladas de su versión peculiar: «El escalofrío de ese muerto desconocido, obrero o gitano, que la guardia civil deja tumbado en una calle...»*

[41] *Según la aproximación de Luis CERNUDA,* Estudios sobre poesía española contemporánea, *Madrid, Guadarrama, 1957, p. 212: «La tragedia ha ocurrido ya, no sabemos cómo, y sólo el escalofrío de algo trágico y el misterio que lo rodea es lo que el poema sugiere...» Cernuda deja lugar, pues, a una interpretación diferente de los demás críticos; sólo que él se queda muy en lo misterioso.*

[42] *FGL,* Prosa, *Madrid, Alianza, 1969, p. 62. Aunque este texto se refiere al* Romance de la pena negra *y no a* Sorpresa, *no olvidemos que el* Poema de la soleá *en su totalidad parece ser una primera encarnación poética del tema de la pena negra, personalizada más tarde en Soledad Montoya. La tierra de la soleá es «tierra de la pena».*

La fuerza emocional de la sorpresa rompe el equilibrio estilístico al recordar en la narración de lo ocurrido la luz del farol, agitada por el viento, único elemento móvil de la escena (en imperfecto: «temblaba») en clara oposición con la inmovilidad (en absoluto: «quedó») del cuadro y del cadáver: «tierra quieta... tierra de la muerte sin ojos» y «viento por los caminos» como reza el primer poema del grupo de la soleá, o como en *Encrucijada:*

Viento del Este,
un farol
y el puñal
en el corazón.

El pretendido paralelo con la historia de *Bodas de sangre,* considerando que el muerto de la calle «puede ser muy bien el padre o el hermano del novio» (Pedro Salinas, nos llevaría a ver en la «Madre» de *Sorpresa,* la madre solitaria de la tragedia, siendo el narrador uno de sus familiares, otro hijo por ejemplo. Nuestra interpretación desvirtúa tal identificación. Si hubiera que identificar al narrador, dentro del contexto del *Poema de la soleá,* la persona que hace el relato del suceso sería una de esas «muchachas de Andalucía», una de esas «niñas de España, de pie menudo y temblorosa falda» que vienen señaladas en *Alba,* composición final del grupo de la soleá, y que encontraran de improviso al muerto y que le fueran a contar su sorpresa a su madre. La mención de «madre» tiene igual o mejor explicación dentro del estilo popularizante del poema. Hemos explicado cómo gracias al valor estilístico de la variación diminutiva farol-farolito y la repetición paralelística en estos versos, el objeto en que se fija la sorpresa es el extraño temblor de la luz.

Los abundantes materiales críticos-textuales encontrados y reseñados nos han permitido esbozar la historia redaccional del poema *Sorpresa* a través de seis versiones sucesivas y variadas, desde las primeras tentativas autógrafas de noviembre de 1921 hasta la versión definitiva de Ulises en 1931. El análisis estilístico demuestra que, gracias a numerosas características tomadas del estilo tradicional popularizante, Lorca sugiere una letra muy cerca de la copla popular, aunque la va enriqueciendo con otros varios elementos más personales. La narración en *Sorpresa* se concentra alrededor de la muerte violenta de un enamorado y de su soledad. Muerte y soledad («muerto» y «nadie») abren y cierran el poema. La imagen central es la del «puñal en el pecho». La luz temblorosa que ilumina la escena móvil es la causa de la sorpresa extraordinaria de quien se encuentra con el cadáver de los «ojos abiertos». El muerto desconocido y solitario en mitad de la calle es una víctima del amor. Para nosotros bien podría ser un suicida: encarna la manera más jonda de la destrucción violenta del corazón: la solitaria autodestrucción por amor.

Christian de Paepe



Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*

La creación de una visión poética y mítica del mundo de los gitanos en el *Romancero* se ha estudiado de diversos modos por la crítica. Desmintiendo tendencias anteriores a buscar en el libro valores ideológicos por una parte y aspectos costumbristas por otra, Juan López Morillas ha destacado, acertadamente, su valor en forjar un mito del gitano como ser elemental que lucha contra las restricciones de un mundo sedentario. [1] Gustavo Correa, en su examen detallado de los esquemas míticos del libro, y Christoph Eich, definiendo cómo Lorca capta la intensidad de experiencias esenciales, han demostrado su modo de encarnar un sentido esencial de la vida. [2] Resulta evidente que tal sentido se produce mediante el manejo de un lenguaje figurativo de gran poder y originalidad. Concha Zardoya ha definido cómo personificaciones, vivificaciones y diversos tipos de correspondencias metafóricas permiten al poeta descubrir «la afinidad esencial de todo lo creado... en un ansia de comunión cósmica y universal.» [3] Más específicamente, en el *Romancero*, las correspondencias metafóricas captan la intensidad vital y primitiva del gitano mítico; como he sugerido en otro trabajo, ayudan a destacar las resonancias esenciales de los episodios particulares que se narran en los poemas. [4] Importa observar, sin embargo, que las metáforas adquieren gran parte de su impacto gracias al contexto narrativo en que quedan situadas.

Si examinamos muchas imágenes y metáforas del libro fuera de su contexto, veremos que no explican adecuadamente el efecto poético de la obra. [5] En el romance de «La casada infiel», por ejemplo, Eich atribuye un valor esencial a la sección central, que, según él, nos transporta a «un absoluto de plenitud e intensidad»: [6]

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos. [7]

[1] López Morillas, «García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el "Romancero gitano"» (1950), en Federico García Lorca, ed. I. M. Gil (Madrid: Taurus, 1973), pp. 289-99.

[2] Correa, La poesía mítica de Federico García Lorca (Madrid: Gredos, 1970), pp. 38-81, y Eich, Federico García Lorca, poeta de la intensidad (Madrid: Gredos, 1970), cap. 1 y 3.

[3] Zardoya, «Técnica metafórica de Federico García Lorca», Poesía española del siglo XX, III (Madrid: Gredos, 1974), pp. 9-74. La cita proviene de la p. 73.

[4] Debicki, Estudios sobre poesía española contemporánea, 2a. ed. (Madrid: Gredos, 1981), pp. 248-64.

[5] Dámaso Alonso ha distinguido la imagen de la metáfora. Llama imagen la correspondencia entre dos planos cuando ambos se mencionan explícitamente («los dientes eran perlas»), y metáfora la que ocurre cuando sólo se menciona un plano y el otro queda tácito («las perlas de su boca»). Para los propósitos de este trabajo, resultan menos importantes estas diferencias que el contraste entre el proceso metafórico en general, que abarca imágenes, metáforas y símiles, y el metonímico. Ver Alonso, Góngora y el Polifemo, 4ª. ed. (Madrid: Gredos, 1961), pp. 153-54.

[6] Eich, p. 31.

[7] Cito de la edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Poema del Cante jondo, Romancero gitano (Madrid: Cátedra, 1977), p. 247. Todas las citas de los poemas provienen de esta edición, las páginas de la cual se indican al pie de cada cita.

Estudiados aisladamente, el símil y la metáfora que se nos ofrecen aquí no resultan tan extraordinarios: la comparación del acto sexual al cabalgar no es tan novedosa, y la comparación de muslos con peces, por dinámica que sea, no explica la carga emotiva de este trozo. Para entenderlo, en mi opinión, tenemos que recurrir al contexto del poema entero, y al desarrollo metonímico que precede al momento metafórico de la sección citada. [8]

Para entenderlo, vale tomar en cuenta la explicación de Umberto Eco del funcionamiento de la metáfora y de la metonimia. Con ejemplos tomados de James Joyce, Eco demuestra que la metáfora surge contra el fondo de una cadena de relaciones metonímicas; éstas forman un código lingüístico que se desarrolla paulatinamente. La metáfora se basa en esta cadena y este desarrollo, pero representa un salto más rápido, un descubrimiento de relaciones que se adelanta al más lento y diacrónico proceso metonímico. Esta visión de Eco se relaciona con la de Floyd Merrell, para quien la metáfora condensa en una expresión sincrónica significados a los que se ha ido apuntando antes. [9]

Esta manera de entender la metáfora y la metonimia, que supera la excesivamente nítida separación de estos procedimientos por parte de críticos anteriores, resulta útil para explicar muchos poemas del *Romancero*. Volviendo a «La casada infiel», recordaremos (como ha indicado Eich) que empieza situándonos en un episodio específico: el hablante narra cómo, en una noche particular, llevó al río e hizo el amor a una mujer casada que aparentaba ser soltera [10]:

Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.

Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido,
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.

[8] *Me baso en el concepto ya clásico de la metonimia elaborado por Román Jakobson, que contrasta este procedimiento, basado en la contigüidad, del metafórico, basado en la comparación de dos planos distintos. Según la idea de Jakobson, el procedimiento metonímico puede abarcar una serie de recursos (la parte que representa la totalidad, el instrumento por la persona, el autor por la obra, etc.) pero todos forman parte de un mismo plano. El procedimiento metafórico, en cambio, contrapone dos planos. Jakobson se interesa por la diferencia entre ambos, y los escinde tajantemente; sugiere que la metonimia es propia de la narrativa y la metáfora de la lírica. A mi modo de ver tal separación no se justifica, y encubre las relaciones entre efectos metafóricos y metonímicos tan esenciales a la obra de Lorca. Ver Jakobson, «Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy», en Vernon W. Gras, ed.,* European Literary Theory and Practice *(New York: Dell, 1973), pp. 119-129.*

Vale notar que la definición de metonimia de Jakobson es más amplia que algunas preceptivas tradicionales, ya que abarca la sinécdoque; su amplitud la hace especialmente útil para examinar relaciones entre metonimia y metáfora.

[9] *Eco,* The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts *(Bloomington: Indiana Univ. Press, 1979), pp. 67-89; y Merrell, «Metaphor and Metonymy: A Key to Narrative Structure»,* Language and Style, *11 (1978), pp. 146-63.*

[10] *Eich, pp. 23-25.*

Pasadas las zarzamoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.
Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido
Yo el cinturón con revólver
Ella sus cuatro corpiños.

(pp. 246-47)

Parece destacarse ante todo el gradual desarrollo de la acción, presentada por medio de una selección de detalles claves. El paso del pueblo al campo se subraya mediante los faroles que dan paso a los grillos; el proceso de la seducción se capta por la alusión a los pechos (apoyada por un símil bastante convencional), y luego por la presentación paulatina de los actos de los amantes, nítidamente contrapuestos («hice un hoyo»; «yo me quité», «ella se quitó»; «yo», «ella»). Aunque pudiera cuestionarse si estos detalles son técnicamente metonimias, el proceso es fundamentalmente metonímico. Se seleccionan ciertos detalles (de entre muchos posibles) que representan todo el proceso de la seducción; estos detalles subrayan los pasos de la seducción y la reducen a un esquema claro, a una cadena de acciones y elementos contiguos que culminan en el acto sexual.

Importa notar, sin embargo, que esta cadena metonímica no se limita a una función narrativa. Apunta, además, a un esquema significativo, a un gradual traspasar de los límites y las reglas sociales. Se pasa del esquema social al natural (de faroles a grillos); de la reticencia («casi por compromiso») a una sexualidad natural (los pechos se abren como ramos de jacintos); de los vestidos tradicionales a la desnudez. La naturaleza misma adquiere mayores proporciones: los árboles se engrandecen, y el ladrar de los perros se atribuye a un horizonte vivificado (una metonimia cabal). Es esta progresión, creada por la cadena metonímica, la que produce el efecto de dilatarse de la experiencia que ha notado Eich. [11]

El cuadro que cité al principio del comentario viene precisamente al final de esta cadena metonímica. Vuelvo a citarlo:

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.

En su contexto, adquiere mucho mayor impacto; esto ocurre, a mi modo de ver, porque recogen y modifican el efecto de ampliación producido por la cadena metonímica. Lo que era un gradual pasar de lo restringido y lo anecdótico a lo desnudo y lo natural desemboca en un símil y en una metáfora que convierten a la mujer en puro ser natural. Símil y metáfora cumplen precisamente la tarea que les atribuye Eco: condensan dos planos, pasando de lo que era desarrollo metonímico y temporal a un cuadro singular. Y apuntan, aunque sólo sea momentáneamente, a un sentido de vitalidad esencial (sentido que se desmorona más tarde en el poema, a medida que el hablante vuelve a su anécdota y a su personalidad).

El impacto de este trozo depende, evidentemente, del proceso metonímico anterior. Su valor radica no en la originalidad de las comparaciones, sino en la manera en que éstas con-

[11] *Ibid.*, *pp.* 25-26.

densan y rematan tal proceso. Lo metafórico surge de lo metonímico. Es, a mi modo de ver, una característica muy central a todo el *Romancero gitano.* [12] No debiera sorprendernos. Al hacer su libro un *romancero*, Lorca lo sitúa en una forma y una tradición narrativas; por más que transforme artísticamente su material, empleará los enfoques de la narración, que presenta la realidad por medio de esquemas de contigüidad, y por lo tanto de un procedimiento metonímico. Pero éste desemboca, en los momentos claves del poema, en imágenes y metáforas que intensifican y esencializan la experiencia central del poema.

Un efecto algo parecido se logra en «Reyerta», donde se combinan procedimientos metonímicos y metafóricos que culminan en una «visión» antropomórfica del momento y de la escena. El poema transforma una reyerta entre dos grupos de gitanos en un combate cósmico, en el que contienda y muerte heroica alcanzan valores estéticos. Empieza destacando unos detalles y viñetas:

> En la mitad del barranco
> las navajas de Albacete,
> bellas de sangre contraria,
> relucen como los peces.
> Una dura luz de naipe
> recorta en el agrio verde,
> caballos enfurecidos
> y perfiles de jinetes.
> En la copa de un olivo
> lloran dos viejas mujeres.
> El toro de la reyerta
> se sube por las paredes.
> Ángeles negros traían
> pañuelos y agua de nieve.
> Angeles con grandes alas
> de navajas de Albacete.
> Juan Antonio el de Montilla
> rueda muerto la pendiente,
> su cuerpo lleno de lirios
> y una granada en las sienes.
>
> (pp. 232-33)

El poema se localiza con precisión e inmediatamente enfoca varios elementos: las navajas, los caballos y jinetes estilizados como si fueran dibujos de perfil en un naipe, y las mujeres irrealmente posadas en la copa del olivo. De allí pasa a una «visión» que encarna la intensidad de la batalla (el toro), y después a la imagen de los ángeles —que pudieran ser una representación metafórica de las nubes, u otra «visión» que configura el efecto de la escena al terminar la batalla. [13] Es difícil deslindar lo anecdótico de lo visionario. (¿Son las mujeres testigos actuales, subidas en un árbol? ¿Son seres reales, que parecen estar en un árbol, vistas desde el otro lado del barranco? ¿Son seres imaginarios?) Pero todos los elementos, reales o imaginarios, forman un sistema trabado de índole metonímica, y todos contribuyen a un efecto total. Cada uno destaca un aspecto de la contienda: las navajas (la lucha violenta

[12] *Interesa notar que Lorca, en una charla, discutió el romance y su desarrollo como género lírico (en Góngora) y narrativo (en el duque de Rivas y Zorrilla), y declaró su deseo de fundir ambos aspectos. Ver la relación en Carlos Ramos Gil,* Claves líricas de García Lorca *(Madrid: Aguilar, 1967), p. 171.*

[13] *Carlos Bousoño define la «visión» como un cuadro en el que se atribuyen cualidades irreales a un objeto o cuadro para comunicarnos emotivamente ciertos aspectos suyos; rasgos o entes físicos imaginarios, por los tanto, encarnan significados subjetivos. Ver Bousoño,* Teoría de la expresión poética, *4a. ed. (Madrid: Gredos, 1966), pp. 123-33. Ver también la discusión de la «imagen visionaria», pp. 106-15. El toro en «Reyerta» añade un elementos irreal al paisaje para comunicar la violencia obsesiva de la batalla.*

en sí), el cuadro a la luz del naipe (una visión más distanciada), las mujeres (el fondo, o el efecto emotivo), la visión del toro (la intensidad y violencia), los ángeles (efecto final). Constituyen detalles representativos que se juntan para formar un sistema que se desenvuelve en un orden claro, llevándonos de lo más específico a lo más general. Todos contribuyen a convertir lo que pudiera haber sido una anécdota intrascendente en un cuadro de intensidad y belleza.

Dentro de este cuadro aparecen varias comparaciones de índole metafórica: el símil de las navajas como peces, la metáfora de las heridas del jinete como flores, y tal vez la de las nubes como ángeles. Aunque todas se basan en correspondencias visuales, sirven para alejarnos de una perspectiva pragmática, y contribuyen a la transformación del episodio. Vale notar, sin embargo, que su efecto complementa y destaca el de la cadena metonímica descrita antes — igual que lo hace la «visión» del toro. Igual que en «La casada infiel», los procedimientos metafóricos subrayan y condensan la intensidad y la índole estética de la reyerta. Pero se compenetran aún más con el esquema metonímico. Las «navajas de Albacete» sirven, en el verso 16, como metáfora de las alas de los ángeles; pero las mismas navajas ya habían aparecido en el verso 2. Lo que era allí realidad literal y comienzo de una cadena metonímica se torna ahora metáfora, y el lector se ve llevado a sentir cómo el enfoque metonímico (la narración de hechos contiguos) se entrelaza con el metafórico (comparaciones que amplían su efecto).

El entrelace de elementos metafóricos, metonímicos y visionarios continúan a lo largo del poema, culminando en la presentación de la tarde personificada, que se liga con la imagen de los ángeles ya vista antes:

La tarde loca de higueras
y de rumores calientes,
cae desmayada en los muslos
heridos de los jinetes.
Y ángeles negros volaban
por el aire del poniente.
Angeles de largas trenzas
y corazones de aceite.

(pp. 234-35)

Pudiéramos ver este final como una especie de «correlato objetivo», una manera de encarnar los sentimientos y sensaciones producidos en un cuadro antropomórfico y mítico de la naturaleza. [14] Pero importa recordar que este cuadro es el resultado y la culminación de todo un proceso metonímico, en el que la presentación de la batalla (en un orden narrativo y de contigüidad) sirvió para llevarnos paulatinamente a la percepción de la índole mítica de la reyerta.

El «Romance de la luna, luna» ejemplifica muy bien el empleo y los efectos de la metáfora lorquiana. Zardoya ha explicado cómo la correspondencia luna-mujer (y luna-mujer-muerte) forja un cuadro en el que «el anverso y reverso de los objetos son partes intercambiables del todo, del "ser" en su totalidad», relacionando la naturaleza y los seres humanos en un esquema arquetípico de vida y muerte. [15] Es muy importante notar, sin embargo, que la metáfora se desarrolla a lo largo de una narración que presenta, paso a paso, el encuentro de la luna con el niño, su baile, y su huída de los gitanos, muerto ya el niño. Y otras imáge-

[14] *Acerca del «correlato objetivo» ver T.S. Eliot.* Selected Essays *(New York: Harcourt, Brace & Co., 1950). pp. 124-25 y 248.*

[15] *Zardoya, op. cit., pp. 12-13. El «Romance de la luna, luna» aparece en las pp. 225-28 de la edición de Josephs y Caballero.*

nes que apoyan la metáfora central funcionan dentro del sistema más amplio del poema: el «polisón de nardos» identifica a la luna como mujer, pero también destaca su función de elemento natural contrastado al mundo anecdótico; el deseo de los gitanos de hacer collares y anillos de la luna sugiere, por lo menos, una pugna humana contra su poder mortal —pugna inútil, ya que el poema desemboca en la muerte del niño y el lloro de los gitanos. Aunque no encontramos en este poema metonimias cabales, el proceso narrativo que sigue y la manera en que encaja sus imágenes dentro de este proceso y dentro de un solo plano de acciones contiguas cabe con lo que hemos visto en los poemas anteriormente comentados. Aquí también un esquema de contiguidad subyace a la imagen y motiva su impacto.

Hallaremos relaciones semejantes entre valores metafóricos y metonímicos en otros poemas del libro. En «Preciosa y el aire» (pp. 229-31) se narra el cuento de una gitana perseguida por un viento personificado en «San Cristobalón» y convertido en arquetipo de agresor sexual masculino. El efecto de la imagen y del poema depende en gran parte de su desarrollo gradual, con detalles que dramatizan el miedo de la muchacha, su escape (el hablante se entremete y la anima a correr), su busca de refugio en la casa del «cónsul de los ingleses». Aunque es cierto que todos los elementos del poema responden a otros significados (San Cristóbal es un viento mítico y un arquetipo de fuerza masculina; Preciosa la doncella en peligro; el inglés parte de un mundo sedentario), éstos surgen de la narración. Más que saltar de un plano de la realidad a otro, el lector se ve obligado a permanecer en uno, a seguir el hilo de esta narración y a entrever, a medida que lo hace, sus ecos más amplios y simbólicos. Así se relacionan el plano real (el escape de la muchacha) con otro más cósmico (la fuerza agresiva del impulso sexual, la correspondencia entre la fuerza de la naturaleza y la del sexo).

El «Romance de la pena negra» (pp. 249-52) está constituido por un cuadro del personaje Soledad Montoya; nos damos cuenta enseguida, sin embargo, que Soledad es ante todo la personificación de un sentimiento de pena; como indican Josephs y Caballero, «no experimenta la pena negra, es la pena negra».[16] En este sentido, es tal vez el mejor ejemplo del empleo y la importancia de la personificación en el *Romancero*. Al convertir sentimientos, actitudes, y elementos naturales, Lorca por una parte dota de valor inmediato a unos temas que pudieran haber sido abstractos (la pena sería un buen ejemplo), y por otra imparte universalidad a figuras específicas (como al viento-San Cristobalón del poema anterior).

La personificación se estudia generalmente relacionada con la metáfora, ya que contrapone dos planos o perspectivas. Tal como la emplea Lorca, sin embargo, parece ligarse con la metonimia. Soledad Montoya la describe por medio de varias características, todas «contiguas» en el sentido de que forman parte de los rasgos de un solo personaje: su angustia, su correr en busca de no se sabe qué, sus recuerdos y su lloro sitúan el tema de la angustia dentro de un cuadro congruente de esta mujer. (Podemos entrever una trama: la gitana llega corriendo al amanecer, buscando enigmáticamente y saltando de habitación en habitación). Las metáforas y comparaciones que aparecen en el poema (los pechos de Soledad como «yunques ahumados», Soledad como caballo que se desboca) simplemente destacan el efecto creado por la personificación y el esquema de características que la apoyan. De nuevo se destaca el empleo de un solo plano de la realidad cuyo significado se amplía por medio de un sistema metonímico o de contigüidad.

A veces en el *Romancero gitano* los procedimientos metafóricos se subordinan aun más a un sistema metonímico. Tal es el caso en el «Romance de la guardia civil española». Allí se describe muy claramente el conflicto entre el mundo de los gitanos, ligados con la vitali-

[16] *p. 250: ver también su cita del comentario de Lorca, p. 249, nota 12.*

dad natural y primitiva, y el de la guardia civil, que encarna el peligro, la represión, la muerte. Conflicto arquetípico y mítico, por lo tanto, central a la dialéctica de todo el *Romancero.* Se presenta por medio de esquemas metonímicos que nos hacen sentir, paso a paso, las características de los dos mundos en oposición. Primero se enfoca la guardia civil:

> Los caballos negros son.
> Las herraduras son negras.
> Sobre las capas relucen
> manchas de tinta y de cera.
> Tienen, por eso no lloran,
> de plomo las calaveras.
> Con el alma de charol
> vienen por la carretera.
> Jorobados y nocturnos,
> por donde animan ordenan
> silencios de goma oscura
> y miedos de fina arena.
> Pasan, si quieren pasar,
> y ocultan en la cabeza
> una vaga astronomía
> de pistolas inconcretas.
>
> (pp. 279-80)

Carlos Bousoño ha empleado la descripción de los guardias «jorobados y nocturnos» como ejemplo de lo que denomina «sugerencia irracionalista»; nota, acertadamente, que producen efectos desligados de su significado literal.[17] Aunque «jorobados» alude simplemente a la postura de jinetes inclinados sobre sus caballos, y «nocturnos» a la hora, las connotaciones de los vocablos nos hacen sentir ecos de deformación, monstruosidad, muerte. Vale notar que efectos parecidos se producen por otros detalles de la descripción: las repetidas alusiones a «negro» y el vocablo «manchas» también sugieren lo negativo; la alusión a las calaveras de plomo pudiera basarse en la impresión creada por los tricornios de charol, pero inicia un proceso de deshumanización que se extiende en «alma de charol».

Cada detalle tiene una función metonímica: evoca un aspecto más amplio y significativo de la figura a la que pertenece y contribuye a una cadena de efectos monstruosos. El impacto visual de la capa en la noche sugiere lo inánime y sucio de los guardias; el charol de sus tricornios, su falta de vitalidad; las pistolas de sus pensamientos sus anhelos de matanza. En cada caso, se deja sentir una comparación (y por lo tanto un efecto metafórico), pero cada una sirve para ir desarrollando paulatinamente un constante efecto de monstruosidad y deshumanización.

Aun las sugerencias notadas por Bousoño funcionan metonímicamente: la postura a caballo se extiende para abarcar el efecto monstruoso de los guardias, la hora nocturna se amplía para sugerir el ambiente lúgubre. El poema sigue radicado en un solo plano central, y cada aspecto de este plano se modifica para ampliar su significado y destacar el efecto de una realidad nefasta. Todos juntos se nos presentan en una descripción y narración contigua.

Los «silencios de goma oscura/ y miedos de fina arena» funcionan como metáforas, ya que juntan elementos dispares en una sola perspectiva. Pero su importancia radica menos en su contraposición de estos elementos (silencio/goma, miedo/arena) que en el efecto total de una realidad extraña; sirven como correlatos de los efectos causados por los guardias (la

[17] Bousoño, Teoría, *4a. ed., pp. 582-88. Aunque no discute la cadena metonímica aquí presente, Bousoño siente la manera en que los elementos se relacionan, y habla de «algo así como un eslabón en una cadena» (p. 588, nota).*

goma intensifica lo absoluto del silencio requerido, la arena la omnipresencia del miedo). Así nos mantienen, en últimos términos, dentro del ambiente central de la descripción de la monstruosidad de la guardia. Si en «La casada infiel» la metonimia servía para enaltecer a la metáfora, aquí procedimientos metafóricos sirven para intensificar el efecto de una cadena metonímica que nos mantiene inmersos en una realidad inhumana y destructora sin escape.

A esta realidad de la guardia civil el poema opone el mundo vital y animado de los gitanos:

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
La luna y la calabaza
con las guindas en conserva.

Ciudad de dolor y almizcle,
con las torres de canela.

El viento, vuelve desnudo
la esquina de la sorpresa,
en la noche platinoche
noche, que noche nochera.

La Virgen viene vestida
con un traje de alcaldesa
de papel de chocolate
con los collares de almendras.
San José mueve los brazos
bajo una capa de seda.
Detrás va Pedro Domecq
con tres sultanes de Persia.

(pp. 280-82)

Como han notado Josephs y Caballero, Lorca sitúa la descripción de los gitanos en una fiesta de Navidad, que contribuye al efecto de un mundo vital y bullicioso. [18] Efecto que se subraya por medio de la descripción y del tono, que en momentos remeda el lenguaje popular gitano («noche, que noche nochera»). Los detalles escogidos funcionan metonímicamente, ofreciéndonos partes de una realidad en cuadros y características ejemplares. Así, las «guindas en conserva» evocan la fiesta navideña, el almizcle y la canela los efectos contrapuestos de dolor y alegría. El vino o coñac bebido en la fiesta se representa por la figura del dueño de la vinícola; la Virgen y San José se tornan figuras de un retablo de fiesta, igual que los Reyes Magos convertidos en sultanes. El procedimiento es claro: se escogen unos pocos detalles y viñetas específicas y sensoriales que vienen a evocar múltiples aspectos y efectos del bullicioso mundo gitano. Así se configuran los efectos subjetivos y sensoriales de este mundo sin entrar en descripciones minuciosas por una parte, y sin salirse del plano descriptivo por otra. Igual que en la caracterización de la guardia civil, Lorca emplea procedimientos metafóricos que contribuyen al impacto emotivo del cuadro: la conversión de los reyes en sultanes, y tal vez la personificación del coñac en Pedro Domecq, combinan metafóricamente planos distintos. Pero el efecto de comparación (que define la esencia de la metáfora) se subordina al desarrollo contiguo de un ambiente y de su impacto emotivo.

Aunque en otros momentos de la descripción del mundo gitano aparecen elementos mágicos y míticos, tal descripción, igual que la de la guardia civil, no da paso a las transforma-

[18] *Josephs y Caballero, eds., op. cit., p. 281.*

ciones metafóricas que vimos en «La casada infiel» y en «Reyerta». Al compenetrar (y tal vez subordinar) procedimientos metafóricos a un efecto metonímico, el poema nos mantiene inmersos dentro de los ambientes en conflicto de guardias y gitanos. También acentúa el contraste entre ellos, subrayándolo por medio de la oposición entre la deshumanización de la primera parte y el retablo bullicioso de la segunda. El papel más secundario atribuído a la metáfora, sin embargo, no quita valor imaginativo al poema; como hemos visto, recursos descriptivos y metonímicos lo dotan de enorme dramatismo. En esta obra, en la que el acento cae en la presentación de dos mundos arquetípicos opuestos y del conflicto entre ellos, las cadenas metonímicas pasan a primer plano.

Elementos metafóricos también contribuyen y a la vez se subordinan a un cuadro metonímico al describirse el saqueo de la ciudad gitana por la guardia civil en la última parte del poema. Viñetas descriptivas se mezclan con cuadros fantásticos; por una parte vemos gitanas que huyen escondiendo su dinero y sables que cortan el aire, por otra se personifican varios elementos (la ciudad, el coñac, las capas), y personajes del retablo de Navidad confluyen con los reales. El poema sigue intensificando y mitificando la contienda, terminando con unos versos marginales que la graban en la experiencia del hablante-poeta:

¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente.
Juego de luna y arena.

(p. 285)

Al configurar así el conflicto entre las dos fuerzas básicas del libro y lo que sugieren (realidad natural e imaginativa por una parte, represión y destrucción por otra), este poema demuestra las posibilidades poéticas de un texto y un género narrativos. Sus recursos son los que identificamos con la narración más que la lírica: la presentación de escenas en un orden temporal, la contraposición de ambientes que desemboca en un conflicto, el suspenso, vale recordar, al Romancero tradicional). Las metáforas individuales de este poema, algunas de muchísimo impacto, sirven principalmente para concretar y apoyar el impacto de este poema fundamentalmente metonímico.

Se nos sugiere además que la metonimia empleada por Lorca lleva (tal vez hasta mejor que la metáfora) a esquemas simbólicos y míticos. Manteniéndonos principalmente en un solo plano, pero haciendo que este plano conlleve resonancias universales (la vitalidad de los gitanos, la fuerza deshumanizadora de la guardia), el poema hace que la realidad presentada nos haga remontarnos a temas absolutos. (De acuerdo con las definiciones comunmente aceptadas, la metáfora contrapone dos planos de nuestro mundo, mientras que el símbolo hace que un elemento real represente o sugiera un asunto espiritual o abstracto). [19] Recordaremos que era la cadena metonímica la que nos llevó al sentido de vitalidad esencial en «La casada infiel», a la visión mítica de la contienda en «Reyerta», y a la presentación de la fuerza natural y sexual en «Preciosa y el aire».

Procedimientos metonímicos subyacen, de una manera u otra, del impacto y el valor poético del *Romancero gitano.* [20] La mayor parte de las veces establecen un fondo sobre el cual se funda el efecto de la metáfora; a veces forman la base de las personificaciones y contribu-

[19] *Ver Debicki,* Estudios, *2a. ed., pp. 172-75; cf. Bousoño,* Teoría, *4a ed., pp. 134-39, y William York Tindall,* The Literary Symbol *(Bloomington: Indiana Univ. Press, 1955), pp. 3-67.*

[20] *Vale notar que Miguel García Posada ha observado perspicazmente las relaciones entre metonimia y metáfora en* Poeta en Nueva York; *ver su* Lorca: interpretaciones de "Poeta en Nueva York" *(Madrid: Akal, 1981), pp. 97-98; Zardoya ha notado la presencia de metáforas metonímicas en Lorca (op. cit., pp. 63-65).*

yen al otorgar valor simbólico y mítico a un episodio; en otros casos constituyen el procedimiento central de un poema y gobiernan el efecto de sus correspondencias metafóricas. Representan una manera de anclar el texto en un plano y de desarrollarlo paulatinamente, a la vez que le permiten enfocar detalles y temas esenciales. Permiten a Lorca destacar aspectos simbólicos y míticos, contribuyendo a la sensación que produce el libro de encajar la realidad del mundo de los gitanos en esquemas universales. Facilitan, en fin, la compenetración de lo narrativo, lo lírico y lo dramático que hace del *Romancero gitano* una de las obras sobresalientes de la poesía española.

Andrew P. Debicki



Sobre los seis poemas gallegos

A pesar de ser, seguramente, su libro más breve, los *Seis poemas galegos* no han dejado de suscitar problemas, desde su primera publicación en la Editorial Nos de Santiago en el año 1935, precedidos de una introducción de Eduardo Blanco Amor. Y todavía puede afirmarse, cuando ya han transcurrido más de cincuenta años del hecho, que el tema no está cerrado, que algunas interrogantes continúan existiendo, que todavía se esperan nuevas «revelaciones» de quienes acompañaron a Federico García Lorca por estos años y que la interpretación exacta de los versos reunidos en los *seis poemas* todavía dista de estar cerrada.

Conviene recordar, aunque sea brevemente, los datos más conocidos de la relación de García Lorca con Galicia [1]. Tal relación comienza en 1916, cuando el poeta acaba de cumplir dieciocho años. El viaje de estudios que realiza con su profesor de Teoría de la literatura y de la Artes, don Martín Domínguez Berueta, es el motivo para el estudiante granadino se asome al paisaje de las Rías Bajas y conozca, sobre todo, Santiago de Compostela. La impresión que le causan algunos aspectos de la ciudad (como la belleza de sus plazas o, en otro momento, la miseria del hospicio para niños) serán importantes para la posterior elaboración de los seis poemas; de todo ello quedará reflejo en su primer libro de prosas, *Impresiones y Paisajes,* que se publicará en Granada dos años después (1918) [2].

Se ha hablado de una posterior excursión escolar a Galicia, en 1917, pero Franco Grande y Landeira Yrago, que han recogido todos los testimonios sobre Lorca en Galicia comentan que «es muy probable, según nuevas averiguaciones, que no se haya realizado» (Art. cit. pág. 284).

Hasta 1932 no es segura la vuelta de Lorca a Galicia. Ya viene ahora, como escritor muy conocido, a tomar parte en actos públicos de Vigo, Santiago y La Coruña.

En noviembre del mismo año volvería otra vez, en esta ocasión para pronunciar charlas sobre María Blanchard en Pontevedra y Lugo.

Pero quizás mayor difusión en la prensa y mayor impacto popular tuvo la visita que, en medio de las dos giras de conferencias, en agosto del mismo año, había realizado con su grupo de teatro *La Barraca* [3]. Los animosos estudiantes establecieron el tinglado de la farsa en La Coruña, Santiago, Vigo, Pontevedra y Villagarcía de Arosa. De ellas conviene recordar, para nuestros efectos, la representación de los *Entremeses* cervantinos, que ofrecieron en la Plaza de la Quintana. El marco como lugar magnífico para hacer teatro encantó a los parti-

[1] *Sobre el tema es fundamental el documentado trabajo de J.L. Franco Grande y J. Landeira Yrago: «Cronología gallega de Federico García Lorca y datos sincrónicos» en* Grial, *n.º 45, Julio-Agosto-Sept. 1974, págs. 280-307. Véase también el amplio artículo que dedica X. Alonso Montero a García Lorca en la Enciclopedia Gallega, t. 15, págs. 183-188, con abundante documentación gráfica y literaria.*

[2] *Para una relación detallada de la excursión vid. Ian Gibson:* Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1898-1929. *Barcelona, Grijalbo, 1985, págs. 114-127.*

[3] *Sobre las representaciones de La Barraca en Galicia debe consultarse sobre todo el trabajo de Xosé Landeira Yrago: «Galicia e o momento estelar de «La Barraca» en* Grial, *En-Feb-marzo 1985, págs. 76-88. También puede verse el libro de Luis Sáenz de la Calzada:* «La Barraca». Federico García Lorca y su teatro universitario. *Madrid, Rev. de Occ. 1976; pero su autor se incorporó al grupo cuando ya se había producido la primera gira gallega y no da casi noticias de la estancia del año 34.*

cipantes, pero, sobre todo, García Lorca quedaría prendado de la elegancia de la plaza y de las resonancias que para él guardaría su nombre de Quintana dos Mortos; todo ello debe relacionarse con la «Danza da lua en Santiago».

En la plaza de la Quintana vuelve a actuar en el verano de 1934. Después ya no volvería más a Galicia.

De estas estancias (y dejando por ahora al margen los motivos que se reflejan en los *seis poemas*) podríamos destacar aquellos aspectos que más aparecen resaltados en *Impresiones y Paisajes* y en las entrevistas concedidas a periodistas y escritores gallegos: la lluvia (que abre y cierra el artículo «Un hospicio en Galicia»), [4] tantas veces unida en su poesía a la fecundidad y la alegría, el verde omnipresente de los campos, el asombro del mar, la mansedumbre de las vacas, la belleza arquitectónica de algunas ciudades, sobre todo Santiago (y dentro de él, el Obradoiro y la Quintana. [5]

El segundo aspecto de la relación con Galicia que necesariamente ha de tenerse en cuenta es el que proviene de su amistad con escritores y artistas gallegos.

Es bien conocido, y ya tópico, que Lorca era hombre de muchos amigos; su simpatía innata le abría fácilmente el corazón de las gentes. No es de extrañar, por lo tanto, que estableciera relaciones duraderas con muchos intelectuales gallegos a lo largo de sus estancias allí, o mientras vivía en Madrid.

Entre estas personas, hay que recordar a Eugenio Montes, que por los años veinte se movía en los círculos literarios de vanguardia de la capital y que en el año 1930 publicaría, en gallego, *Versos a tres cás o neto.* También a Jesús Bal y Gay, musicólogo lucense, que vivió en la Residencia de Estudiantes desde 1925 y que organizó allí algunas sonadas veladas musicales. [6]

Pero, sobre todo, hay dos escritores con los que Lorca se relacionó y que tienen mucho que ver con la génesis y el resultado de los *Seis Poemas Galegos.*

Según ha demostrado Landeira Yrago [7], Blanco Amor y Federico García Lorca se conocieron personalmente en 1933, aunque se habían carteado años antes al coincidir en el tiempo la publicación de los dos libros homónimos de ambos: el *Romancero Gitano,* que publicó la Revista de Occidente y los *Romances Galegos,* que se publicó por primera vez en Buenos Aires, también en el año 1928.

Fue Blanco Amor el que prologó el libro gallego de Lorca y lo entregó a la imprenta; incluso dice haber compuesto de su propia mano, tipográficamente, los seis primeros versos de «Cantiga do neno da tenda». Aparte de eso, él afirmó en un trabajo publicado en la revista *Ínsula* [8] que su única labor con los poemas de Lorca consistió en corregir la ortografía y poner los títulos.

[4] *«Es el otoño gallego y la lluvia cae silenciosa y lenta sobre el verde dulce de la tierra» y el artículo acaba: «no cesa de llover». (O.C. Recopilación y notas de A. del Hoyo. Madrid, Aguilar, 17ª ed. Págs. 1589-1590. Citaremos, siempre que no indiquemos lo contrario, las obras de Lorca por esta edición, mencionando únicamente O.C.).*

[5] *Landeira Yrago recoge la siguiente declaración de Lorca; cuando pisó las losas de la Plaza de la Quintana: «Aquí quisiera quedarme a reposar toda la vida»* (art. cit., *pág. 85).*

[6] *Vid. Ian Gibson:* op. cit. *pág. 248.*

[7] *Landeira Yrago, X.: «O encontro de Eduardo Blanco Amor con García Lorca» en* Grial, *en-feb-marzo 1984, págs. 82-92.*

[8] *Dice Blanco Amor: «En cuanto a los "Seis poemas galegos" mi tarea se redujo a formalizar la ortografía, a enmendar alguna impropiedad o castellanismo y también a escoger entre las variantes y a proponerle algunos títulos. "Romaxe de Nosa Señora da Barca" no figura en el original, de modo que debe ser mío. Para "Vella cantiga" le propuse "Canción de cuna para Rosalía Castro, morta". Lo veo luego utilizado en un soneto póstumo (Nueva York, 1941): "Canción de cuna para Mercedes, muerta"». Eduardo Blanco Amor: «Los poemas gallegos de Federico García Lorca» en* Insula, *nums. 152-153, Julio-Agosto 1959, pág. 9.*

Papel más importante en la elaboración de los poemas parece haber tenido Ernesto Guerra da Cal. [9] Este escritor, nacido en Ferrol en 1911, y cuyo nombre auténtico era Ernesto Pérez Guerra, convivió con Federico García Lorca en Madrid y participó en algunas de sus empresas teatrales. Según las recientes confesiones del propio Guerra, su participación en la elaboración de los poemas habría sido muy importante, cosa que, por otra parte, también reconoció el propio Blanco Amor. [10]

Al tratar de la cantiga que habitualmente se denomina «Canzón de cuna pra Rosalía de Castro, morta» y que, según Guerra da Cal debe titularse «Vella cantiga», afirma el conocido especialista en Eça de Queiroz: «Esta composición —como las otras cinco que integran este poemario en lengua gallega— habían sido el resultado de una colaboración lingüístico-literaria entre Lorca —en esa altura ya en el apogeo de un renombre de ámbito internacional— y quien esto escribe, entonces estudiante e inédito aprendiz de poeta. El conocimiento que Federico tenía del gallego como lengua oral era el puramente pasivo de habérselo oído hablar —a la gente del pueblo— durante sus varias visitas a Galicia y en Madrid a dos amigos que habitualmente lo usaban entre ellos: Serafín Ferro (1912-1958?) y el que suscribe estas líneas». [10]

El hallazgo entre los papeles de Blanco Amor, ahora en el Archivo y Biblioteca de la Diputación de Orense, de cinco manuscritos de los poemas, en su mayor parte escritos de la propia letra de Guerra da Cal parece dar la razón a éste en la importancia de su colaboración en la redacción de los poemas. [11]

La necesidad de un colaborador (o de varios) que le ayudasen a escribir los poemas gallegos es innegable. Lorca no estuvo tantos días en Galicia para que pudiera lograr un conocimiento mínimo del idioma vivo. Más si se tiene en cuenta su habitual dificultad para el aprendizaje de las lenguas. Dice, por ejemplo, su hermano Francisco:

«Quizá sea esta ocasión de decir, por las implicaciones literarias que pueda tener, que si bien Federico podía leer francés, no podía decir buenas tardes ni en esa ni en ninguna otra lengua distinta de la propia». [12]

Debe señalarse además que el gallego que utilizó Lorca no fue el gallego popular hablado, ni el literario pero de base oral que Rosalía había usado en *Cantares Gallegos*, sino un gallego con cultismos, con arcaísmos hiperenxebristas, propio de los poetas gallegos de los años veinte. En este sentido es similar, en el vocabulario, al utilizado por Blanco Amor en sus *Romances Galegos*, como ha demostrado Landeira Yrago en el artículo antes citado sobre la relación de Lorca con el novelista y poeta orensano. Por otro lado, otros estudiosos se han asombrado de la cercanía de ciertas imágenes o palabras de los *Seis poemas* a las más características de otro poeta gallego de estos años que Lorca, según el testimonio de Blanco Amor, conoció: Lois Amado Carballo. [13]

[9] *«Sin la presencia e insistencia de Ernesto (el único poema con dedicatoria a él está dirigido: «cantiga do neno da tenda») éstos no hubieran nacido». Eduardo Blanco Amor: art. cit. pág. 9.*

[10] *Nota de Ernesto Guerra da Cal en* Rosalía de Castro. Antología poética, *edit. en 1985 por Guimarães edits. Lo cito por la reproducción que hizo* A Nosa Terra, *n.º 284,16. En 1986, pág. 284. La traducción del portugués es mía.*

[11] *Landeira Yrago, X. «Os manuscritos de cinco poemas de García Lorca» en* Grial, *88, abril-mayo-junio, 1985, págs. 229-242.*

[12] *Francisco García Lorca:* Federico y su mundo. *Madrid, Alianza, 1981, 3.ª ed. pág. 73.*

[13] *X.L. Franco Grande afirma: «Por veces, ainda temo -la tentación de establecer relacións mais ou menos estreitas- quezáis ecos ou simples casualidad – entre Lorca e Amado Carballo: «soma e cinza do teu mar», do granadino está moi perto de "no ceo morno o cincento" do pontevedrés. Lorca escrebe "verde lúa" e Amado Carballo "lua verde" en "O Galego de García Lorca-Guerra da Cal".* Faro de Vigo, *8-Nov. 1985. El interés de Lorca por Luis Amado Carballo, antes que por ningún otro de los poetas gallegos contemporáneos, está corroborado por Guerra da Cal y por el propio Blanco Amor.*

De la discusión sobre el grado de colaboración de sus amigos en la elaboración de los *Seis poemas* proviene gran parte de las actuales polémicas, [14] pero a ello habría que añadir el descuido en la conservación de los propios manuscritos. No era inhabitual el que Lorca escribiese sus poemas, como ocurre con los gallegos, en el reborde de una cartulina, en el envés de un sobre, en un impreso de la sociedad de Autores... Tampoco fue inhabitual que Lorca confiase sus manuscritos a los amigos, incluso sin quedarse con copia, lo que no dejó de causarle problemas. Los estudiosos de *Poeta en Nueva York* han podido atestiguar el hecho de que el poeta granadino reclamase a amigos o conocidos poemas que les había entregado para incluirlos en el nuevo o nuevos libros. La divergencias que sobre esta obra existen, entre los que aceptan fundamentalmente la edición Bergamín, o los que, como García Posada o Eutimio Martín la rechazan, tienen una causa adicional en ese descuido de Lorca para sus obras.

También fue frecuente que recitase poemas a los amigos y luego les consultase sobre el efecto que le causaban y aceptase posteriormente variaciones o titulos. El mencionar aquí ejemplos concretos alargaría innecesariamente este trabajo.

No puede extrañar, pues, que en los *Seis Poemas Galegos,* escritos además en una lengua que no dominaba, el grado de participación de los amigos tendría que ser más grande de lo habitual.

Añádase que en la vida de Lorca y en los hábitos literarios de la época no son raras las experiencias de colaboración poética. Pienso, por ejemplo, en aquel poeta clasicista granadino, Isidoro Capdepón Fernández, que crearon al alimón varios miembros de la tertulia del Rinconcillo. Recuerda Francisco García Lorca que muchos de sus poemas fueron improvisados sobre la mesa del café con sugerencias de unos y otros. [15]

Todo ello estaba dentro de una corriente que caracterizaba claramente al arte de entreguerras. Ortega había señalado en *La Deshumanización del arte* que «el nuevo estilo (...) solicita, desde luego, ser aproximado al triunfo de los deporte y los juegos».

Ese carácter lúdico con que se emprende la obra artística no tiene por qué oponerse a la seriedad de los sentimientos que en ella se expresan. Ni a la intensidad del resultado.

Cuando Lorca escribe sus poemas gallegos, su obra y su estilo eran ya tan popular que no es extraño que, autores de reconocida calidad literaria como Guerra da Cal o como Blanco Amor pudieran sugerir al gallego traducciones exactas de las palabras lorquianas o incluso sugerir, en el caso de Guerra da Cal, motivos característicos del poeta granadino.

En ese sentido llama la atención al que lee, con ojos desprevenidos el poemario gallego, la novedad de algunos motivos, que no se habían dado antes en la obra de Lorca y, a la vez, la perfecta integración en su personal estilo. Pongamos, por ejemplo, la palabra «camelia» que, si no recordamos mal, no había sido utilizada antes en sus poemas y que responde a la flor peculiar de las Rías Bajas y zonas limítrofes de Galicia. [16] Pero la novedad de su empleo se ve, en cierta medida, compensada por formar parte de una construcción sintáctica muy característica del poeta granadino, la de una flor seguida de un complemento de nombre: «camelia branca do ar» (pág. 550); «camelias de soma» (552). Igual ocurre con los «bue-

[14] *Recientemente se han publicado artículos de prensa sobre el tema entre los que podemos señalar: X. Alonso Montero: «Sobre "os autores" dos "seis poemas galegos" de Federico García Lorca»,* Faro de Vigo, *6-Nov. 1985; X.L. Franco Grande: «O galego de García Lorca-Guerra da Cal»* Faro de Vigo, *8-Nov. 1985; X.L. Franco Grande: «Primeira revelación de Guerra da Cal»* Faro de Vigo, *2XII, 85; X.L. Franco Grande: «O galego de García Lorca» en* Fora de Vigo, *28XII.85.*

[15] *Vid. sobre el tema, García Lorca Fr.* Op. cit. *págs. 106-112. y Gibson, Ian:* Op. cit, *pág. 159-160.*

[16] *Vemos que vuelve a utilizar la flor en* Bodas de Sangre: *«yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto» (O.C. pág. 1267).*

yes», que aunque propios de la mitología animal del autor alcanzan aquí, en proporción, una mayor importancia, también con sus complementos: «bois de lua» (pág. 551); «bois de agoa» (552). Palabras tan «enxebres» como «rueda» (en gallego, fiesta popular) «congostra» (camino estrecho que ahonca el paso de los carros), «muiñeira» (Danza de molino) enlazan perfectamente con unas estructuras en las que están presentes muchas obsesiones lorquianas (así, por ejemplo, la de la muerte que preside dos o tres poemas; también la de la soledad o la nostalgia) e incluso los motivos centrales, como el de la luna en «Danza da lua en Santiago» para el que no sería difícil a cualquier aficionado buscar paralelos en otros libros de Lorca. O la peculiar utilización de los temas religiosos y de la figura de la Virgen que, siguiendo un motivo folklórico, se ofrece en el titulado «Romaxe de Nosa Señora da Barca».

También es un motivo repetido en la poesía de Lorca el de las personas ahogadas. Este «Noiturnio do adoescente morto» tiene que ponerse en relación con la «niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)» de *Poeta en Nueva York*. La diferencia temática más llamativa entre los dos es la de que en el poema gallego no se trata de un pozo o de agua estancada, sino de un río que va a dar en la mar. Varios críticos han señalado la obsesión de Lorca por el agua honda de los pozos que atrae maléficamente a algunas personas, e incluso alguno ha relacionado esta imagen obsesiva con alguna experiencia infantil del poeta. En el caso de «Noiturnio do adoescente morto» no sería imposible encontrar una explicación distinta, que podría relacionarse con la nostalgia de la propia adolescencia antes de que el mar de la vida se la lleve, refugiarse en un mundo pasado ante las dificultades que la vida presenta, tal y como aparece en otros poemas de Lorca. Feal Deibe en un interesante libro, [17] donde acomete la difícil tarea de una explicación psicoanalítica de Lorca, intenta una explicación del poema desde ese punto de vista, al comentar los dos versos:

> Sua i-alma choraba ferida e pequena
> embaixo os arumes de pinos e d'herbas.

Según Feal Deibe ferida alude a la fatalidad del amor. «Repárese en que quien muere es un adolescente y que el río donde él yace, posee una típica significación erótica (...). Lorca sitúa conmovedoramente, al joven bajo el aroma vital de los pinos y hierbas.El mundo bello y bueno al cual no puede tener acceso». (pág. 158).

Es frecuente en los poemas de la última época de Lorca presentar a un ser dormido o muerto o simplemente ajeno a la realidad bella de la vida que transcurre ajena a él. Ese como estar marginado, fuera de la normalidad feliz de las gentes, podría ser también la expresión secundaria del sentimiento que subyace a esta invitación a contemplar un joven ahogado.

Además de que los *Seis poemas galegos* contienen muchos rasgos específicamente lorquianos, hay que afirmar que responden a una triple admiración de Lorca por tres valores galaicos: la belleza de la ciudad de Santiago de Compostela; la admiración por la poesía de Rosalía de Castro y, por último, el conocimiento y el gusto por las canciones populares gallegas, incluyendo en ellas las cantigas de amigo del cancionero medieval.

El poema titulado «Madrigal a Cibdá de Santiago» fue seguramente el primero que se escribió y el primero que se publicó en revista (primero en *Resol* de Santiago, luego en *Yunque* de Lugo, más tarde en *El Pueblo Gallego* y posteriormente en *El Sol*. [18])

Nos atreveríamos a expresar la hipótesis, alimentada por declaraciones de Lorca a la pren-

[17] *Feal Deibe, Carlos:* Eros y Lorca. *Barcelona, Edhasa, 1973.*

[18] *Sobre la historia bibliográfica de este poema, y en general de los seis poemas lorquianos, vid. el artículo del bibliógrafo Antonio Odrizola: «Sobre los seis poemas Galegos de García Lorca. Impresión y publicación, con leves correcciones a las cronologías publicadas», en* Faro de Vigo, *7.Dic.1985.*

sa, de que pudo ser la admiración por Santiago el punto de partida de este poema y, como consecuencia secundaria, al ver el resultado estético del primero, lo que le animaría a continuar en esa azarosa empresa de ser poeta en gallego.

Por otro lado Santiago está presente, en uno de los poemas de tono y contenido más lorquiano, «Danza da lua en Santiago». Aunque pueda partir de una situación anecdótica tiene profundas raíces en la psique de Lorca. Quedan testimonios escritos de que a Lorca, como ya hemos dicho, la belleza de la plaza lo conmovió, pero a la vez tenía que suscitar en él profundas resonancias el nombre de una de las dos partes en que se dividía el bello lugar. El hallazgo inspirado de ese estribillo obsesivo venía dado por la situación y por el nombre del lugar:

E a lua que baila
na Quintana dos mortos.

La luna es aquí masculina, como en alguna mitologías germánicas. Comenta Blanco Amor: «En medio de la plaza, la luna, que no es luna sino galán, sin dejar de ser luna, baila coronada de tojos... Madre e hija —como en los diálogos de los Cancioneros— dramatizan la aparición que desplaza en sí un aire arrebatado, mortal, de inconcreta estadea». [19]

El viejo tema de la danza de la muerte (pero aquí sin las connotaciones de protesta social) se une a uno de los motivos centrales de su poesía. Comenta Ramos Gil, en su utilísimo libro: «El motivo de la luna no sería el único exponente del duelo de las fuerzas inconciliables, aunque sí el más feliz de todos. Una vez descubierto, el autor lo convierte en algo vivo y casi connatural a su poesía. Indicio lejano, punto central, tema paralelo o decorativo, contrapunto sombrío o maléfico en acto, la luna alumbra con su luz fatídica los ámbitos poéticos de Lorca, en fabulosa procesión de imágenes». [20]

A esta temática se une una estructura repetitiva y dialogante que se basa, como veremos luego, en los cancioneros de la poesía galaico-portuguesa.

A la vez, como ocurre en todos los seis poemas, se introducen elementos no habituales, pero que son muy propios de Galicia, en lo cual le pudieron ayudar sus amigos. Así ocurre con la palabra «toxo» para designar a las aliagas que coronan a la luna, y con la imagen «froles d'ouro», aludiendo a las flores amarillas características de aquella planta. La palabra y la imagen seguramente para los amigos, conocedores de la poesía gallega, les evocaba a Noriega Varela, al poeta de la montaña.

El otro aspecto bien visible en los *Seis Poemas* es la admiración y el homenaje implícito a Rosalía de Castro. La atracción de Lorca por Rosalía viene de bastante atrás y tiene su primera expresión en un poema no recogido (y con razón) en las Obras Completas, que es una obra inmadura, de poeta principiante, imitador de los peores aspectos de Rubén, pero que manifiesta una honda admiración por la poetisa de Santiago. El poema fue publicado por Eutimio Martín, buen compañero de curso y conocido lorquista, en su tesis doctoral y reproducido, en un periódico gallego y parcialmente, por José Luis Franco Grande [21]. Citamos algunos de los versos que nos parecen mejores:

[19] *El fragmento que pertenece a un texto inédito de Blanco Amor, lo cita Alonso Montero en «Blanco-Amor comenta un poema galego de Lorca».* Faro de Vigo, *26.Oct.1985.*

[20] *Ramos Gil, Carlos:* Claves líricas de García Lorca. Ensayo sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos. *Madrid, Aguilar, 1967, pág. 43.*

[21] *X.L. Franco Grande: «"Salutación elegíaca a Rosalía de Castro". Poema autógrafo, inédito, de García Lorca» en* Faro de Vigo, *15.Dic.1985.*

Eres un suspiro hecho carne y amor
Eres niebla en atardeceres otoñales
Eres flor de monte
Voz de recentales
Musgo de la acequia
Miel de los panales
Nieve de la umbría
Cirio de pasión.

Aun partiendo de que el título «Canzón de cuna pra Rosalía de Castro, morta» sea de la responsabilidad exclusiva de Blanco Amor y, como quiere Guerra da Cal [22] poco acorde con los gustos de Lorca, sin embargo el recuerdo de la autora de *Cantares Gallegos* es frecuente en los *Seis Poemas.* [23]

El tema de *Romaxe de Nosa Señora da Barca* guarda relación con el poema glosado en el n.º 6 de *Cantares:*

Nosa Señora de Barca
ten o tellado de pedra;
ben o pudera ter de ouro
miña Virxe si quisera.

Feal Deibe [24] también cree ver un recuerdo de Rosalía en los versos:

Virxen deixa a tua cariña
nos doces ollos das vacas...

que, según él (a nosotros la relación nos parece un tanto lejana) se relaciona con la canción 20 de los *Cantares Gallegos.*

La «canzón de cuna...» (o «cantiga vella») hace referencia en sus primeros versos:

¡Erguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
¡Erguete, miña amada,
porque o vento muxe como unha vaca!

a la número cuatro de Rosalía:

Cantan os galos pra o día
erguete, meu ben, e vaite...

Mientras que los versos:

Dende Belén a Santiago
un anxo ven en un barco...

pueden aludir al cantar 6 de Rosalía:

na sua barca pequeña
donde están dous anxeliños...

[22] *«A nova intitulaçao —que aparece entre parêntesis e com outro carácter de letra— que julgamos ser do próprio Blanco Amor —é espūrea. E ainda por cima canhestra: primeiro por conter o castelhanismo, neste contexto desusado,* cuna— *que en bom vernáculo serie* berce *ou* berço; *e segundo por que* Canción de cune *é o titulo da delambida e popular comédia de (D. María de la O Lejárraga de) Martinez Sierra obra que era para o Federico dramaturgo uma* bête noire». *Guerra da Cal,* art. cit., *pāg. 18.*

[23] *Feal Deibe, en su libro, cita su artículo que siento no conocer: «*Los seis poemas galegos *de Lorca y sus fuentes rosalianas».* Romanische Forschungen, *IXXXIII, 1971.*

[24] *Feal Diibe, Carlos:* Eros y Lorca, *ed. cit. pāg. 140.*

La obra base de los *Seis Poemas Galegos* es el conocimiento del folklore. Todos los lectores conocen con toda probabilidad las páginas en las que Rafael Alberti [25] pinta las competiciones entre los jóvenes de la Residencia de Estudiantes para ver quien conocía la procedencia de las canciones populares. Guerra da Cal señala que la más íntima familiaridad de Lorca con el habla se basaba en el número considerable de letras de canciones que sabía de memoria. «A fonde desse conhecimento folclórico era o *Cancionero Musical Popular* Español, do eminente musicólogista catalão Felipe Pedrell, que era para ele uma espécie de breviário do quel nunca se separaba». [26]

El propio Lorca establecía en su conferencia sobre «El cante Jondo» una diferencia entre la canción andaluza y la norteña. Decía que en las canciones del Norte, entre las que incluía las gallegas, «se nota un cierto equilibrio de sentimientos y una ponderación lírica que se presta a expresar humildes estados de ánimo y sentimientos ingenuos»; otra diferencia de ambas es la importancia que en los poemas norteños se concede al paisaje. (O.C. pág. 46-47).

No hace falta resaltar la importancia que el elemento paisajístico tiene en los *Seis poemas*. También puede ser visible en los *Seis poemas* comparándolos con algunos ejemplos de canciones lorquianas directamente influídas por el folclore andaluz, un menor dramatismo, una menor presencia de elementos trágicos, un sentimiento más vago y difuminado.

Lorca incorporó a los *Seis poemas* muchos rasgos estructurales característicos de las cantigas de amigo y también de las canciones populares: el uso del estribillo, los frecuentes paralelismo, las concatenaciones de versos que comienzan con la última palabra del verso anterior (todo el poema «Canzon de cuna...» o «Vella cantiga» está construído así), el diálogo con la amada o, más peculiar, entre madre e hija («Nai: a lua está bailando», «¡Ai filla, co ar do ceo»), la invitación a participar a los oyentes («Imos silandeiros», «vinde mozos loiros»), la ordenación de los elementos del poema más por acumulación que por aportación de novedades temáticas o argumentales, un reflejo de la forma inmóvil, todo ello le da a los poemas un tono popular y cancioneril.

Dentro de esta perspectiva se puede señalar que dos poemas llevan la directa indicación de una canción folklórica: «ruada» y «muiñeira». Aunque en el primero de ellos Feal Deibe también haya propuesto una interpretación psicoanalítica, muy inteligente, del poema, la primera impresión de lector es que el «Romaxe de Nosa Señora da Barca» parece tratarse de la versión lírica de una tradición popular, que, según Blanco Amor, le fue contada a Lorca por Carlos Martínez Barbeito.

También en el segundo caso es folklórico el tema del gallego añorante, del emigrante que, en Buenos Aires, echa de menos el sonido de la gaita y el paisaje nativo. Sin embargo, el esquema métrico (un romance), la mezcla de narración y reflexión lírica sobre el paisaje, el contraste entre lo fácilmente inteligible de la situación y la dificultad de algunas metáforas concretas remiten al García Lorca del *Romancero Gitano*. El lector curioso puede comparar este poema con el de «La monja gitana» (O.C. pág. 433) y se apreciará el parecido de la estructura.

Si nos es lícito hablar así podríamos decir que los *Seis poemas Galegos* representan un cierto retroceso hacia lo folklórico en la obra de Lorca.

Recuérdese que en el año 1931, un año antes de que el primero de los seis se hubiese publicado, Federico García Lorca pronunció varias veces una conferencia recital en la que

[25] *Alberti, Rafael:* Imagen primera de... *Madrid, Turner, 1975, pág. 20.*

[26] *Guerra da Cal, op. cit. El libro que cita Guerra da Cal se editó en cuatro volúmenes en Valls, 1918-1922. También deberá citarse, aunque Guerra no lo haga, el* Cancionero Musical *selección y armonización de Eduardo Martínez Torrer. Madrid 1928.*

dio a conocer bastantes poemas de lo que más tarde vendría a ser *Poeta en Nueva York* (o *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna* de creer a los partidarios de la división en dos poemarios distintos). Una profunda renovación se producía en el modo de hacer poesía del gran poeta granadino; abandonando lo más superficial y folklórico de su anterior producción, ahondaba en la expresión de su yo más íntimo; rota la dependencia de los moldes de la canción tradicional su expresión se hace más libre y más original. Así Richard L. Predmore, en un libro recientemente publicado entre nosotros [27] ha señalado que las tres grandes orientaciones temáticas del libro (la protesta ante la injusta situación del mundo contemporáneo; la expresión más sincera de la homosexualidad y la crítica más abierta de ciertas concepciones religiosas) o parecen nuevas a partir de *Poeta en Nueva York* o alcanzan a partir de entonces una profundidad que nunca habían tenido en su obra. Resume Predmore: «Los temas de la injusticia social, el amor oscuro y la fe perdida son, bajo la sombra ubicua de la muerte, los tres elementos que se combinan en la experiencia neoyorquina de Lorca para imbuir a los poderosos versos de *Poeta en Nueva York* de su inconfundible sabor a desolación y angustia moral». También Miguel García Posada, que insiste en la profunda unidad de todo la obra lorquiana, no deja de notar la mayor complejidad y el mayor dominio técnico del verso del poemario neoyorquino, hasta tal punto que «la complejidad de los materiales poetizados no es superada por ningún otro momento de nuestro poeta». [28]

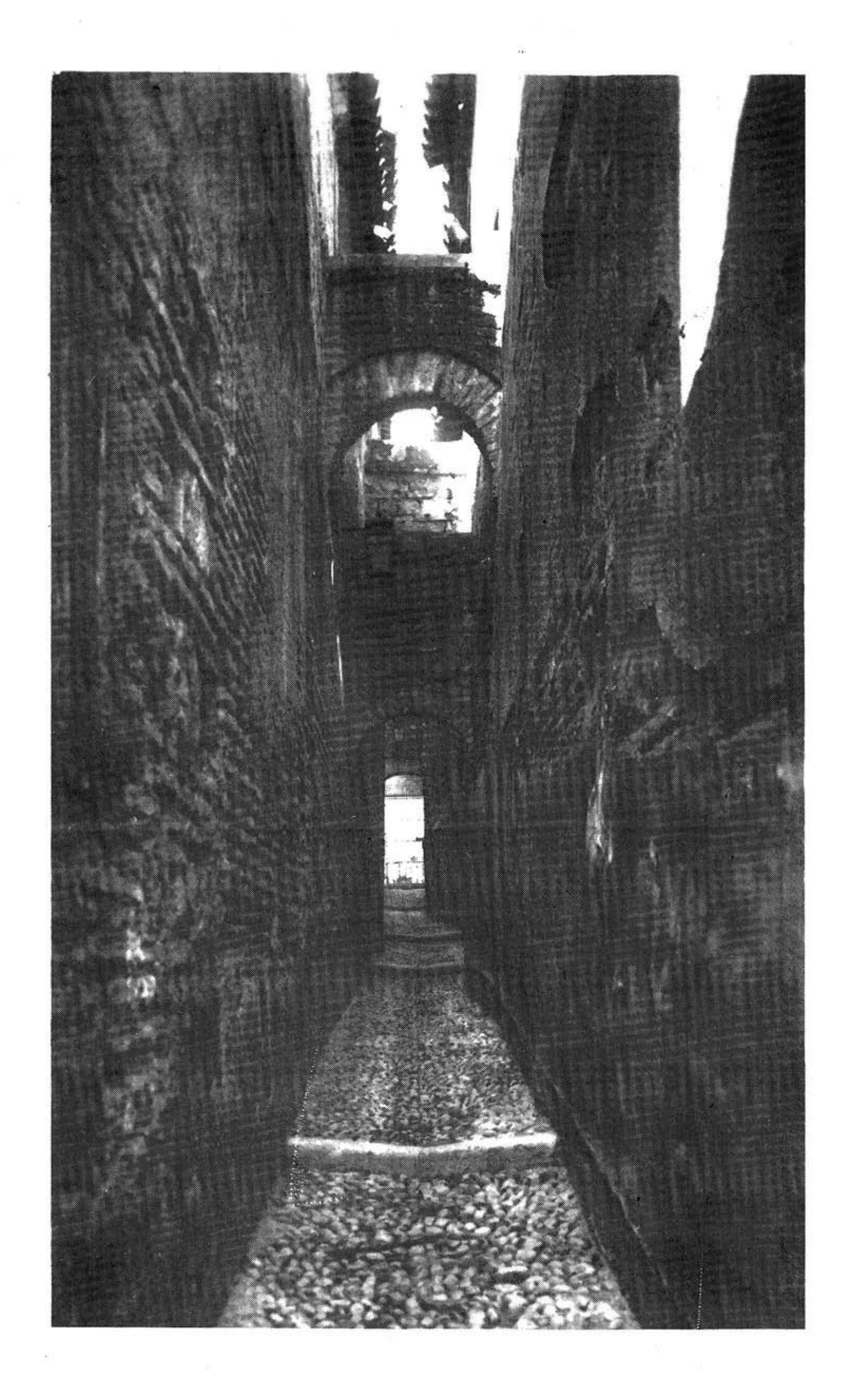
Con todo esto contrastan los poemas gallegos. Quizás el poeta estaba agarrotado por una lengua que no dominaba, y aunque su colaborador o colaboradores lingüísticos (fuesen los que fuesen) le ayudaron a encontrar esas palabras gallegas apropiadas e, incluso es seguro que les sugirieran motivos, está claro que son poemas de una simplicidad de construcción sintáctica y métrica muy considerable. Lorca parece volver en ellos al estilo del libro *Canciones* que acabó de escribir en el año 1924. La libertad del largo versículo de *Poeta en Nueva York* está ausente de las seis poesías gallegas más constreñidas a un patrón de índole tradicional.

Frente a *Poeta en Nueva York* donde Lorca intensifica los elementos expresivos de la propia personalidad que estaban implícitos (y a veces casi ocultos) en su anterior obra poética, los *Seis Poemas Galegos* (conteniendo como contienen numerosos elementos característicos de Lorca) omiten aquellos aspectos más conflictivos de la realidad, que Lorca, según Predmore, intensificó a partir de su experiencia neoyorquina. Así ocurre con el tema de la sexualidad conflictiva y angustiante, que en los seis poemas apenas aparece. También el tema religioso es tratado de modo superficial. Del mismo que la vigorosa protesta por la injusticia social, que aparecía en el texto dedicado a Santiago en *Impresiones y Paisajes*, y que se iba intensificando, sobre todo en las últimas obras teatrales y en *Poeta en Nueva York* aquí está prácticamente ausente. Solamente la presencia ineluctable de la muerte, la gran protagonista de toda la poesía lorquiana, tiñe de angustia y tragedia este poemario, que en cierta medida confina con lo folklórico. Se oculta la voz personal para sumergirse en la voz de todo un pueblo; el fenómeno de la colaboración de otro u otros se hace así más lógico.

José Sánchez Reboredo

[27] *Predmore, Richard L.:* Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca. *Madrid, Taurus, 1985. La cita va en la pág. 130.*

[28] *García Posada, Miguel:* Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York. *Madrid, Akal, 1981, pág. 326.*



«La aurora», otro poema religioso de García Lorca

No he encontrado entre los estudios críticos que tengo a mano y que aducen o se ocupan de este poema (G. Correa, 1975; C. Eich, 1976; M. García-Posada, 1981) ni entre los que estudian el tema religioso en Lorca (Ch. Marcilly, 1962; R. Martínez Nadal, 1974; D. H. Harris, 1977) una interpretación global del mismo. Unicamente García-Posada se ocupa de diversos fragmentos con resultados discutibles aunque siempre iluminadores y sin pretender —dada la orientación de su libro— un acercamiento al cuerpo entero del poema. A algunas de sus posiciones me referiré a lo largo de este trabajo.

Parto de la hipótesis de que el poema «La aurora» [1] está suscitado por la lectura o recuerdo de Lorca de los nueve primeros capítulos del Génesis bíblico [2], muy especialmente el octavo. La materia del poema tiene filiación bíblica —por tanto, referente religioso— y su sentido final alcanza resonancias mítico-religiosas en relación con los temas del origen, los cataclismos, los espacios malditos y el destino. El esqueleto de referencias bíblicas del poema se articula en torno al capítulo octavo del Génesis que narra la salida de Noé del arca después del diluvio con su parentela y especies animales para cumplir el mandato divino de reproducirse, poblar y dominar la tierra, momento inaugural de vida y futuro. Diseminados y abundantes, el poema se reviste de otras alusiones al resto de los capítulos del Génesis, o de elementos de la cultura religiosa de Lorca, todo ello mezclado, esbozado, superpuesto, transformado en y por la incitante y proteica imaginación del poeta. También, en el corazón del poema, se instala con audaz coherencia poética (vv. 9-12) una sorpresiva presencia del sacramento de la eucaristía, que sólo a primera vista resulta excéntrica en el contexto bíblico del poema.

Comencemos.

La aurora de Nueva York
tiene cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
(vv. 1-4)

El mismo título del poema sugiere ya una relación con el momento auroral mítico, después de lluvias torrenciales e ininterrumpidas, en el que Noé suelta unas palomas para comprobar el grado de habitabilidad de la superficie terrestre. Porque toda aurora cotidiana —también la de Nueva York— es anuncio e inicio de un nuevo día, en el mismo sentido que a Noé se le abría un futuro por estrenar. Sin embargo las palomas noélicas que evitaron posarse en el lodo primordial no pueden zafarse de las «aguas podridas» (v. 4), en las que

[1] *Manejo GARCÍA LORCA, Federico (1981): «Poeta en Nueva York. Tierra y Luna», edición crítica de Eutimio Martín, Ariel, Barcelona.*

[2] *Cito por «Nueva Biblia Española» (1977), traducción dirigida por Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2.ª edición.*

«chapotean» (v. 4). Correlativamente, también el «cieno» (v. 2) nos remite a las consecuencias de un diluvio: el barro putrefacto. Noé sólo salió del arca cuando la tierra estuvo seca; no así la geografía de Nueva York.

Detengámonos ahora en el v.2. Las «cuatro columnas» merecen comentario. Ya han dicho los especialistas en Lorca que el número de «cuatro alude a los puntos cardinales. [3] en mi opinión, «cuatro» es literal pero también totalizador; simboliza ubicuidad. En cuato a «columnas», aparte su alusión metafórica a las chimeneas o humo de las fábricas, introduce como elemento arquitectónico la realidad de espacio urbano neoyorquino y de paisaje ruinoso según narra Gén. 7,23: «Quedó borrado todo lo que se *yergue* sobre el suelo» (el subrayado es mío). O sea, Nueva York se le antoja al poeta un sombrío escenario cenagoso tras la catástrofe pluvial. Ya en los inicios del poema se va configurando la realidad neoyorquina como una réplica deteriorada de la realidad bíblica. Es adivinable la presencia de uno de los emblemas ideológicos operantes en el poemario neoyorquino de Lorca: la oposición naturaleza/civilización que señalara P. Menarini (1972). La civilización, y más en concreto, la ciudad moderna de inmensas arquitecturas, sostenida metonímicamente por el sintagma «cuatro columnas de cieno», es el escenario contrapuesto a ese otro de naturaleza vegetal o inédita que Noé se dispone a fatigar. También se ha anotado en varias ocasiones (M. García-Posada, 1981: 135; J. Cano Ballesta, 1981: 213-214) que la contemplación por Lorca del humo de las fábricas en los grises amaneceres neoyorquinos, las aguas putrefactas del puerto y los ríos, o las cisternas de agua podrida para el riego —según el mismo Lorca— de las calles, y las urbanas palomas, son la base real directa de estos primeros cuatro versos del poema. Sin embargo, conviene examinar algunos matices expresivos que el poeta maneja con sutileza. Bien es verdad que resulta casi obligado asociar el color de las «negras palomas» con un contexto real de suciedad en el amanecer neoyorquino. Pero mi exégesis va más allá. Veamos. Nada dice el pasaje bíblico del color de las palomas que soltó Noé, pero es forzoso imaginarlas blancas con Lorca. La más emblemática paloma cristiana —el Espíritu Santo- siempre es de color blanco en la iconografía religiosa.Todas las demás deben serlo por extensión. También las de Noé. Y lo blanco —según convención religiosa y cultural— siempre simboliza pureza, realidad son mancha. Recordemos además que las dos palomas que suelta Noé vuelven al arca sin haberse posado sobre la tierra, en clara actitud de incontaminación y pulcritud; blancas y sin mancha. Por contra, esas palomas chapoteantes de Nueva York han de ser negras. No cumplen en la ciudad la misión que cumplieron en la Biblia. Esta explicación satisface, creo, suficientemente, cualquier nivel de exigencia. Pero no me resisto a aportar otros datos, marginales o pertinentes. En Gén. 8, 7-8 se narra que Noé soltó, antes que las palomas, un cuervo —ave carroñera— en misión exploratoria. Pienso que Lorca rescató este recuerdo al hablar de sus palomas negras. Ante la inverosímil presencia de cuervos en un escenario urbano, el poeta decide asignar el color de estos a aquellas. También otro recuerdo bíblico actúa en Lorca al hablar de «huracán». Aunque la expresión sea una amplificación retórica del vuelo agitado y ruidoso de los bandos de palomas, resuena en ella el viento fuerte que Dios desató para secar la tierra (Gén. 8, 1-2). Aquel viento fue utilizado por Dios como fuerza positiva después del diluvio; en Nuevo York subsiste, por el contrario, como agente catastrófico. Ahora entendemos mejor el comportamiento de las palomas neoyorquinas. Por ser negras niegan los valores de pureza e inocencia que se asignan a sus congéneres: no pueden ser ya las palomas bíblicas que vuelven consecutivamente al arca por no encontrar lugar limpio y practicable donde posarse (Gén. 8, 8-12).

[3] *Por ejemplo GARCÍA-POSADA, Miguel (1981) en su «Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York», Akal, Madrid, pág. 135.*

Al contrario, «chapotean las aguas podridas». Por algo son aves típicas de las ciudades. En definitiva: Noé esperó a que los efectos de la catástrofe diluvial hubieran desaparecido por completo para salir; sin embargo, de Nueva York no se han retirado del todo las aguas que, significativamente, están podridas. El designio existencial para el que Noé fue salvado del diluvio como único representante de la especie humana no pueden llevarlo a cabo, en paralelo, los habitantes de esa gran urbe —síntoma ella de toda la civilización—, que se configura como un paisaje ingrato cuando no insolidario. Otro desarrollo parcial de la oposición naturaleza/civilización.

Esta oposición persiste en los cuatro versos siguientes del poema (5-8):

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

La aparición de «cuatro columnas» en el v.2 anunciaba ya el carácter arquitectónico que identifica los países urbanos; los versos 5-8 acentúan ese carácter. Recordemos que las palomas negras forman parte contextual de las aguas podridas y no pueden por ello cumplir la función emisora o mensajera de las del pasaje bíblico; allí una de ellas vuelve con un ramo de olivo en el pico, signo vegetal tranquilizador para Noé. En Nueva York, inservibles las palomas negras como sujetos mensajeros, es la misma aurora la que se ve obligada a protagonizar la búsqueda de indicios que signifiquen pacto, pureza, vegetal, naturaleza prístina; esos indicios son los blancos nardos, indiscutible correlato vegetal de aquella rama de olivo bíblica. La misma noción de búsqueda entre escaleras, aristas —hirientes— urbanas, determina el gemido lastimoso de la aurora (vv. 5-6). La arquitectura urbana, en afilado cruce de dos dimensiones espaciales: la horizontalidad de las escaleras (v. 6) y la verticalidad de las aristas (v. 7) vivas de los edificios, diseña un espacio amenazador y cortante. Los nardos, en un contexto tan extraño e insolidario, no es raro que padezcan angustia. Nardos «con la angustia pintada en el rostro», diríamos con expresión coloquial. Sencillamente, los nardos no pueden ser una presencia despreocupada en medio de la urbe. Todo ello resulta coherente con el simbolismo de pureza que tienen los nardos en Lorca. Establezcamos ahora el paralelismo evidente con el pasaje bíblico: la paloma vuelve del paisaje natural a Noé con el tranquilizador ramo de olivo —naturaleza habitable—, y la aurora en Nueva York, ante la deserción mansajera de las palomas, busca un signo equivalente, los nardos, gimiendo entre la angustiosa configuración urbana —civilización agresiva e intratable—.

Los versos siguientes (9-12)

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.

introducen en el poema un elemento religioso inesperado: la eucaristía. La transición se da con la tercera aparición anafórica del sintagma «La aurora» que ya ha encabezado las dos primeras —digamos— estrofas. Con el pronombre «nadie» (v. 9) sitúa Lorca como protagonista a los sujetos humanos. La salida del arca, en la Biblia, de Noé y su parentela y el consiguiente pacto que Dios sella con el patriarca (Gén. 9)[4] significan la inauguración de un nuevo ciclo existencial; Dios entrega a Noé el tiempo futuro y el espacio purificado: un/a

[4] *El pacto tiene dos fases: el mandato divino «Creced y multiplicaos y llenad la tierra» (Gén. 9,1) y el signo del pacto: el arco iris (Gén. 9, 12-17).*

mañana fértil preñado/a de esperanzas. Y Noé los recibe con gusto. Como contrapunto, en Nueva York *nadie* recibe a esa otra aurora cotidiana que irremisiblemente también es momento inaugural en el ciclo vital de las personas; y el rechazo se produce porque las condiciones de vida de la gran urbe y de la civilización moderna impiden a los hombres cualquier actitud optimista: la desesperanza y un futuro —inmediato o lejano— indeseable por las frustraciones acumuladas cotidianamente derruyen el horizonte vital. La frase «nadie la recibe en su boca» (v. 9), y como un elemento religioso nuevo en un poema de constantes referencias bíblicas, suscita inmediatamente la imagen de los comulgantes católicos en la consabida postura reverente y pasiva recibiendo el alimento eucarístico. Lorca asocia metafóricamente la redondez luminosa del puro y frágil sol auroral con la de la hostia consagrada. Este es el nexo semántico que arrastra la aparición inesperada de la eucaristía. Pero la gente rechaza el sol auroral-comunión «porque allí no hay mañana ni esperanza posible» (v. 10); no necesita viandas vital-espirituales porque el futuro es aciago o intransitable. Y porque, contundentemente, en el mundo neoyorquino las obleas más reales son las monedas. Esta nueva ecuación metafórica no debe extrañar a quien esté familiarizado con las audaces imágenes que Lorca prodiga, referidas a la eucaristía, en su esforzada «Oda al Santísimo Sacramento del altar» [5]. Tal ecuación hostia-moneda encuentra contextualización y apoyo decisivo en la aparición inmediata en el verso siguiente de los «niños», hipotéticos comulgantes por antonomasia. Pero Lorca, en un salto más malabarista que ecuestre, transforma el sentido religioso y tradicional de la comunión con una drástica inversión de funciones. A saber. En vez de servir de alimento, las obleas metálicas ahora, «devoran» (v. 12); y los niños, en vez de alimentarse con la comunión, sirven de pasto. La calidad metálica de las monedas justifica su acción previa de taladrar, y su habitual presencia plural en la vida cotidiana configura en la mente de Lorca la imagen de «enjambres furiosos» (v. 11). Imagen que resalta, por contraste, la actitud de inercia reverencial o incluso la situación de desvalimiento de los «abandonados niños»-comulgantes (v. 12). En efecto, nada suscita mejor la idea de cruel abandono infantil, de inocente grupo de comulgantes a la deriva, que un enjambre de metálico zumbido abatiéndose furioso sobre un grupo de criaturas desprotegidas. O sea, las monedas son una realidad autónoma, a veces incontrolable, y protagonista de un doble sacrilegio: el de sustituir a la oblea sacramental y el de asesinar, como metralla, a la inocencia infantil [6]; sería también instrumento y signo de desacralización del mundo mítico-religioso original en tanto que producen directo y perverso de la civilización moderna.

La continuación del poema en el verso 13 se abre con la expresión «los primeros que salen». Resaltaré que se trata de un correlato casi literal del pasaje bíblico de Gén. 8, 18-19: «Salió, pues, Noé con sus hijos, su mujer y sus nueras...» A Noé y su parentela una nueva vida les espera, lúdica, compensadora, con escenarios para el amor, casi paradisíaca, fácilmente organizable al dictado de la solo razón natural; sin duda la mejor versión posible y actualizada de lo que fue el Paraíso Terrenal antes de la caída. Por el contrario, en Nueva York, ya «los primeros que salen» —al día, al paisaje urbano—, niños o adultos, tienen la íntima convicción —«comprenden con sus huesos» (v. 13)— que nada de aquella vida noélica es posible: la vida urbana, para Lorca, excluye la noción de paraíso y amor inocente tal y como expresa claramente todo el verso 14:

que no había paraíso ni amores deshojados

[5] *En GARCÍA LORCA, Federico (1974): «Obras Completas, I y II», edición de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 19.ª edición, pp. 763 ss.*

[6] *La noción de inocencia infantil incluye en este contexto, a mi juicio, la condición de pobreza de los niños. Ver GARCÍA-POSADA, op. cit., pág. 98.*

M. García-Posada, (1981: 95-6) interpreta los amores deshojados como una metáfora «constituida sobre el lugar común del enamorado que deshoja la flor a modo de adivinanza sobre su destino sentimental». Y por eso «son amores auténticos, felices, y su ausencia es evidente en Nueva York». Y un poco más abajo agrega: «La referencia paradisíaca no nos interesa ahora». Pues bien, creo que la referencia paradisíaca es irrenunciable. La distribución del v. 14 en dos segmentos paralelos fuertemente soldados aconseja entenderlo resaltando su íntima relación. Por eso mi análisis se aparta del del concienzudo crítico, aún reconociendo la perentoriedad del suyo. Revisemos. Cuando Adán y Eva, la primera pareja, instalada en el Paraíso, caen en el pecado de orgullo y sabiduría (Gén. 2,5)[7] lo primero que les sobreviene es el sentimiento de pudor por su desnudez; es decir, se ven despojados de su inocencia prístina. Y consiguientemente se tapan sus partes pudendas con *hojas* de higuera y se *esconden* (Gén. 3,8). La pareja humana, como tal pareja erótica y erotizada desde ese momento, se ve culpable y busca los discretos rincones. Entiendo yo, después de esto, que los «amores deshojados» son amores *sin hojas* de higuera bíblica, es decir, sin sensación de culpa y sin clandestinidad; y no se refieren —o no sólo— a los niños, sino a los «primeros que salen» (v. 13), sin discriminación de edades o cualquier otra condición. No obstante, y para justificar una explicación de base tan prosaica, conviene tener en cuenta que el contexto vegetal de eterna primavera de todo paraíso, veta la equivalencia de «deshojados» a secos, escuálidos, sin frondosidad: sería semánticamente contradictoria en el seno del verso.

Sigamos adelante. Noé salió del arca cuando la tierra estuvo seca y transitable, pero en Nueva York los que salen «van al cieno de números y leyes» (v. 15), a un territorio moral y físico cenagoso, inhóspito, incluso laberíntico, en el que la actividad lúdica jamás encuentra su función auténtica o está desnaturalizada —«juegos sin arte» (v. 16)—, y donde el esfuerzo —«sudores sin fruto» (v. 16)— es infructuoso tal y como determina el dicterio divino contra Caín[8]. En resumen: Nueva York implica un destino, una existencia y una paisaje malditos. La noción de la perdida condición paradisíaca —en la que el concepto de trabajo estaba aún por inventar, y toda actividad era por sí misma gratificante— planea sobre la mente de Lorca también en este verso 16. En Nueva York, además, la Luz plena —sazón de la aurora que logra abrirse camino es devuelta a la no existencia —«sepultada» (v. 177— por efecto sinestésico, si se me permite, de «cadenas y ruidos» (v. 17), tráfago, disonancias de la gran ciudad:

> La luz es sepultada por cadenas y ruidos
> en impúdico reto de ciencia sin raíces.

En definitiva, la drástica imposibilidad de consumarse la torturada aurora en un día luminoso según leyes inexorables de la naturaleza. Otra violación de ésta a manos de la ciudad. Un mundo en sombra o un panorama sombrío, como se quiera. Las «cadenas y ruidos», metonimia de la vida moral y material modernas, son síntomas y cosecha de nuestra civilización que se sustenta en saberes de una «ciencia sin raíces», inestable, adventicia. Es inevitable ahroa la asociación mental con el catequético *árbol de la ciencia* del bien y del mal, aquel árbol prohibido de la sabiduría total, el que preservaba con su intangibilidad la inocencia de la primera pareja. Entronado en medio del parque edénico (Gén. 2,9) y —hay que suponer— bien enraizado y feraz. Pues bien: indirectamente aquel árbol de la sabiduría es asímismo con la luz objeto del «impúdico reto». Frente a la sabiduría primordial del

[7] *«—¡Nada de pena de muerte! Lo que pasa es que sabe Dios que, en cuanto comáis de él, se os abrirán los ojos y seréis como Dios, versados en el bien y el mal».*

[8] *En Gén. 4,12: «Aunque cultives la tierra, no te pagará con su fecundidad».*

Paraíso, la ciencia sin raíces de nuestro mundo urbano y tecnológico. La transgresión perpetrada por la primera pareja llevaba en sí misma una semilla de perversión.

Asistamos ahora a la finalización del poema (vv. 19-20):

> Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
> como recién salidas de un naufragio de sangre.

Decíamos al principio que el esqueleto del poema lo componía un sistema de referencias al Génesis, especialmente al capítulo octavo. Lo que se narra en ese capítulo se condensa en tres momentos:

1.— Noé suelta las palomas.

2.— Noé sale del arca.

3.— Noé, lejano ya en su recuerdo los avatares de la navegación y el peligro de naufragio, se dispone a cumplir el dictado divino de multiplicarse y dominar la tierra.

Correlativamente, el sistema de referencias bíblicas en el poema es como sigue:

1ª.— Palomas negras chapoteando podridas aguas neoyorquinas (v. 3).

2ª.— Salida de los primeros neoyorquinos (v. 13).

3ª.— Naufragio de sangre (v. 20).

Efectivamente, podría decirse que en un naufragio acaban los neoyorquinos la aventura. Queda, así, cerrado, el sistema de correspondencias centrales. En su condición de náufragos resulta verosímil que las gentes «vacilen», caminen vacilantes; el que lo hagan «por los barrios», que son periferia, extrarradio, etc., concuerda con la dispersión azarosa y la desorientación de los sobrevivientes a un naufragio; el parcial «gentes» alude al incierto número de los mismos; y el adjetivo «insomnes», en sus secuelas de atolondramiento o vagabundeo, configura la imagen de que van a la deriva[9]. Si, después del diluvio, Dios hizo un pacto con Noé (Gñ. 9,11): «El diluvio no volverá a destruir la vida, ni habrá otro diluvio que devaste la tierra»), la civilización moderna está a punto de lograr que tal pacto no se cumpla.

Podríamos conformarnos con lo dicho para estos dos últimos versos del poema si en su virtualidad connotativa no pudieran descubrirse todavía conexiones con algunos pasajes del Génesis. El dicterio divino aplicado a Caín en Gén. 4,12 de «Andarás errante y perdido por el mundo» cuaja en el comportamiento de esas «gentes que vacilan insomnes» (v. 19); por otro lado, que el naufragio de las gentes neoyorquinas sea precisamente «de sangre» (v. 20) se comprende algo mejor ante las severas palabras de Dios, otra vez a Caín, en Gén. 4, 10-11: «La sangre de tu hermano me está gritando desde la tierra». No olvidemos tampoco que fue el maldito Caín (Gén. 4,17) quien edificó la primera ciudad, a la que llamó Henoc —como a su hijo—, y que su raza, los cainitas, dieron origen a la civilización, según reza el encabezamiento al pasaje del Génesis contenido en 4,17-24. Si estas últimas conexiones con el tema cainita no son arbitrarias cabría deducir que Lorca introduce —y no por casualidad— en la lista de perversiones neoyorquinas la del asesinato fatricida entre los miembros de la especie humana. Al fin y al cabo son habituales en las urbes las agresiones nocturnas y que llegue la crónica de los amaneceres teñida de sangre.

[9] *De lo que dice GARCÍA-POSADA, op. cit., pág. 155, en relación a estos dos últimos versos, comparto la idea general pero me aparto sensiblemente en los detalles; en mi explicación alcanzan estos relevancia orgánica y enriquecen, creo, el sentido final del pasaje.*

Conclusiones:

1.— En mi opinión, la filiación religiosa del poema ha quedado suficientemente demostrada. Se confirma, por tanto, la hipótesis planteada al comienzo de este trabajo

2.— Se cumple en esta ocasión la previsión de R. Martínez Nadal (1980:75) de que bajo el ropaje surrealista de los peomas neoyorquinos de Lorca laten referencias cultas cuyo desvelamiento ilumina el significado de los mismos.

3.— Más en concreto, la base culta de este poema es un sistema de referencias religiosas en suficiente densidad y pertinencia como para que lo incluyamos desde ahora en el conjunto de poemas llamados «religiosos» del ciclo neoyorquino, aún admitiendo que sea quizá el más solapadamente religioso del conjunto.

Tal cúmulo de referencias religiosas, por su fuerza explicativa, me ha permitido prescindir, en el análisis, de otros apoyos textuales del poemario neoyorquino o de la obra entera del poeta.

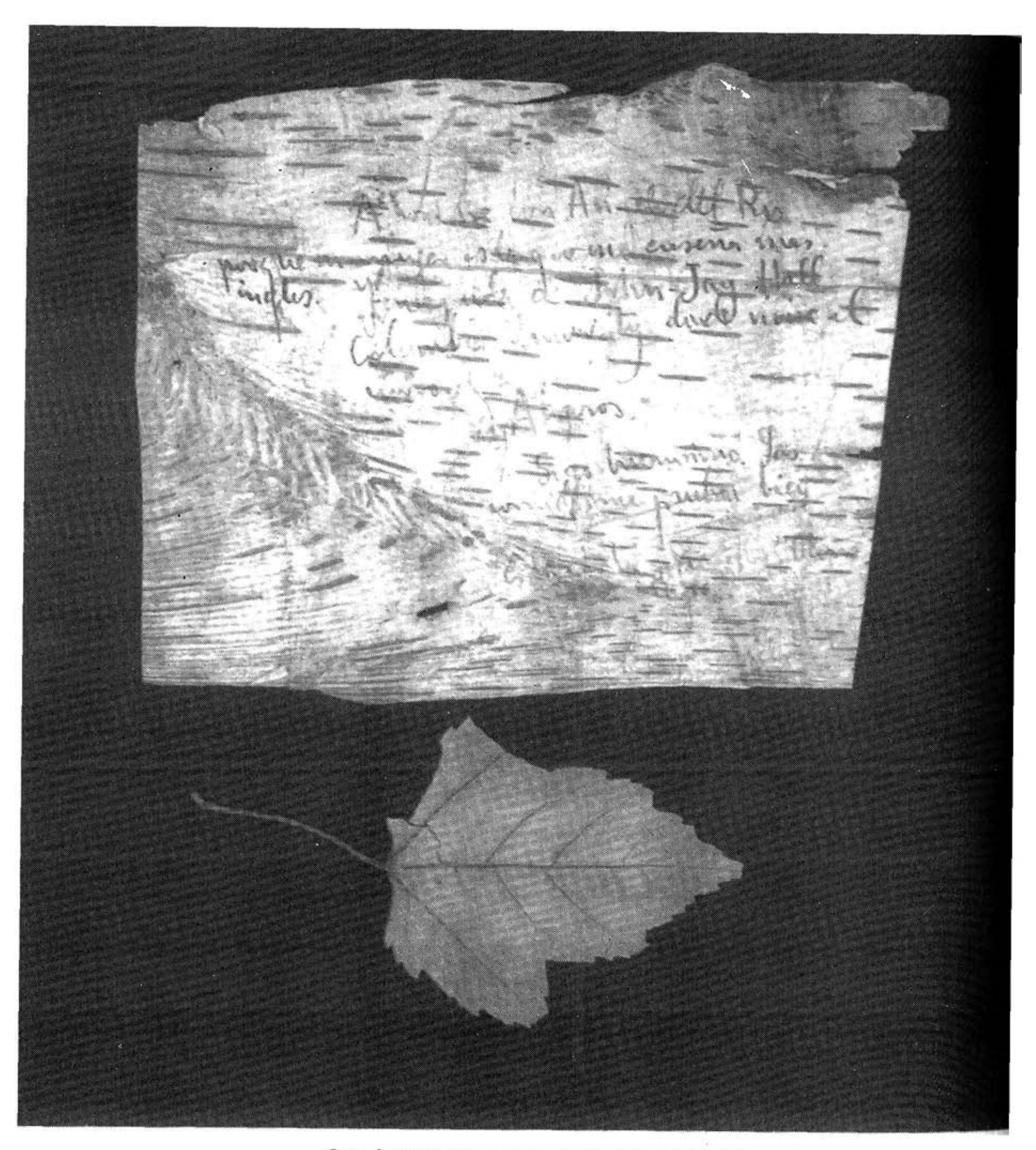
4.— El sentido general del poema asume el emblema ideológico oposición naturaleza/civilización. Tal oposición se nutre de materiales cuya fuerza y designio provienen originariamente del Génesis bíblico.

5.— Se añade un apoyo a la presunción o certeza de que *Poeta en Nueva York* «es un poemario organizado de acuerdo con una cosmogonía sustancialmente judeo-cristiana», en palabras de M. García-Posada (1981:180). Las sugestiones que el Génesis, en concreto, provoca en Lorca, son patentes.

Otras referencias bibliográficas:

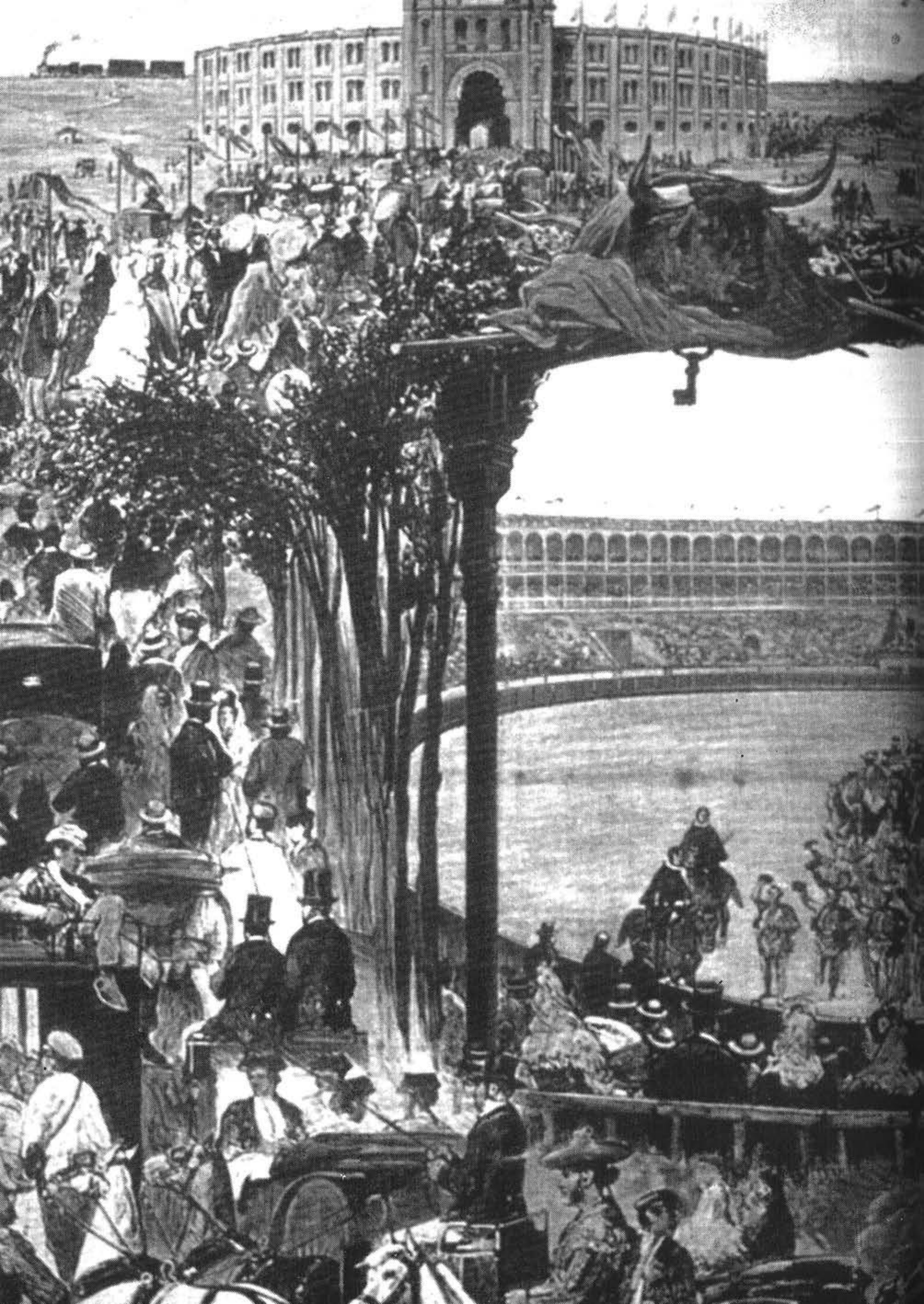
CANO BALLESTA, Juan (1981): «Literatura y Tecnología», Orígenes, Madrid.
CORREA, Gustavo (1975): «La poesía mítica de Federico García Lorca», Gredos, Madrid.
EICH, Christoph (1976): «Federico García Lorca, poeta de la intensidad», Gredos, Madrid.
HARRIS, D.R. (1977): «The religious theme in Lorca's "Poeta en Nueva York"», Bulletin of Hispanic Studies, vol. 54, n.º 4, octubre, pp. 315-362.
MARBILLY, Charles (1962): «Notes pour l'etude de la pensée religieuse de Federico García Lorca: "Crucifixión"», Bulletin Hispanique, Burdeos, LXIV, bis, pp. 507-525.
MARTINEZ NADAL, Rafael (1974): «El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca», Joaquín Mortiz, México, 2.ª edición.
(1980): «Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca», Fund. J. March/ Cátedra, Madrid.
MENARINI, Pietro (1972): «Emblemas ideológicos de Poeta en Nueva York», incluído en «El Surrealismo», edición de G. de la CONCHA, Víctor, Taurus, Madrid, 1982, pp. 255-270.

Héctor Martínez Ferrer



Carta de García Lorca, escrita en una corteza de abedul

CON FEDERICO



Banderillas de tiniebla

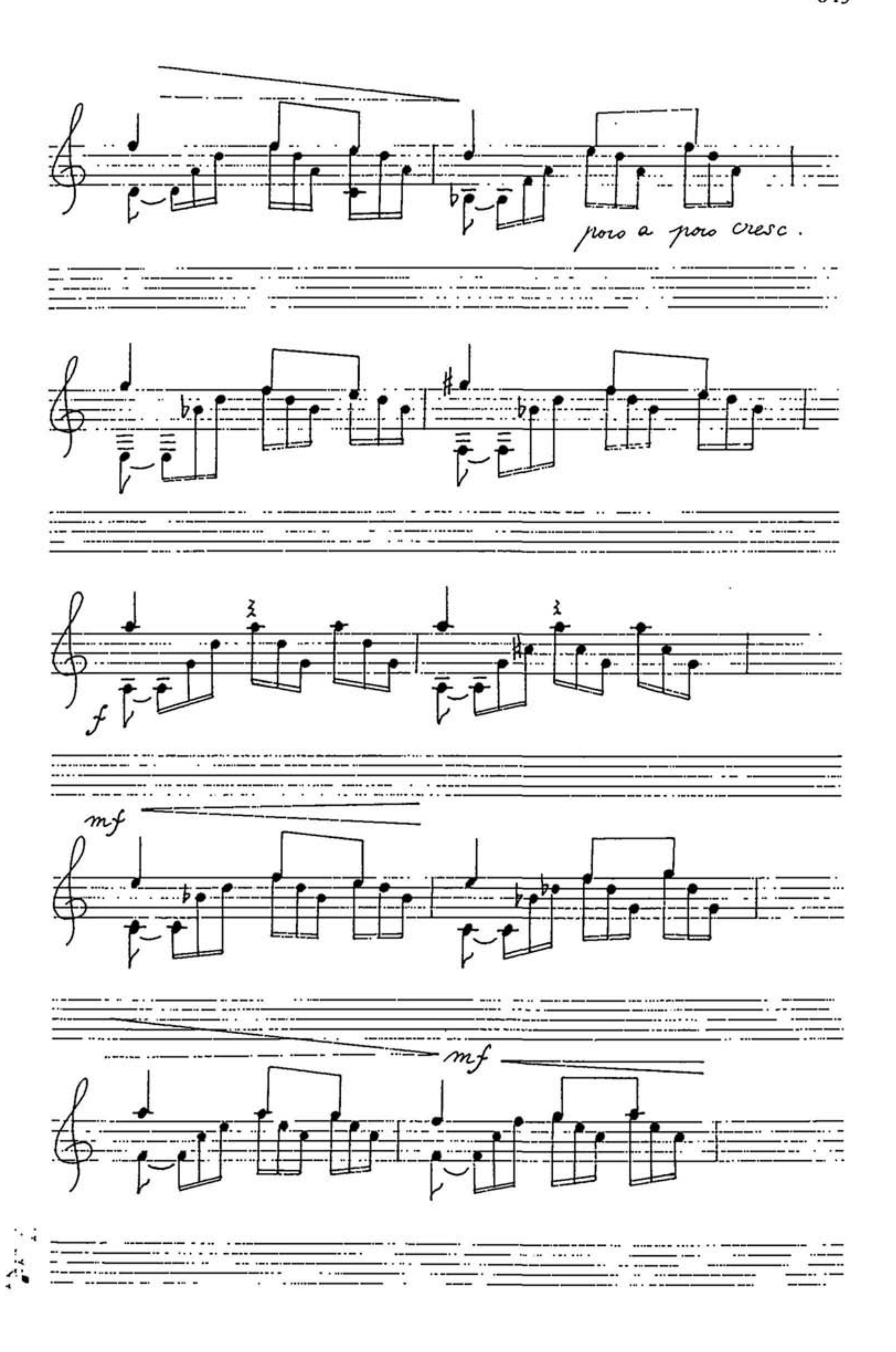
(Guitarra)




6
pochiss. rit.
a tempo
3
3
tpo.
secco
pochiss. rit.
secco
secco
pochiss. rit.
3
cresc. e accel.
3
3
3
3
molto rit e dim.
Andante molto espressivo (= 76 c. a.)
2
4
3
3
3
simile
p


mp
mf
p
p
sigue p


mf poco a poco cresc.
f
mp
mp
mf


poco a poco cresc.
f
mf
mf


ten
mp
mp
mp
pochiss. rit.


ten.
p
Lento Tempo 1º
mf cantabile
Con Sentimiento popular
6
(3)
Sempre Liberamente
mp
6
ten.
mf
Andante (♩ = 76)
mp molto espressivo
3
3
3
fluido
simile
cresc.


loco
energico
ff
(♩= 76 c.a.) Con honda tristeza
p
molto cantabile
pochiss. rit.
a tempo
poco animando



loco
a tempo
cresc.
precipitado
ff
mf a tempo
(♩= 108 c.a.)
Con valentía
cantabile
f
pochiss. rit.
a tempo


mf
pochiss. rit
cresc.
f a tempo
calando
pochiss. rit.
p
a tempo
molto enérgico
(♩ = 60 c.a.) Liberamente
ff
misterioso
senza rigore
p y poco a poco cresc.
Secco
accel.
molto
mf



molto enérgico
5
secco
(♩= 134 c. a.) Allegro
f
ff
mf
molto accel.
Con elegancia
f a tempo
mf
5
marcato
mf
molto accel.
f a tempo
p calando


C 2
cresc.
C 3
①
p
poco rit
a tempo
poco rit
cresc.
a tempo
calando
mf
deciso
a tempo
1/2 C 1
p
rit.
a tempo



José María Gallardo



En memoria

El nombrador

Todo después de ti fue ya distinto:
nochera para siempre fue la noche
y no hubo forma de mirar la luna
sin verla ir arrastrando eternamente
su interminable polisón de nardo.
Tus ojos, Federico, inauguraron
un habla repentina, como el miedo.
Qué manera la tuya, Federico,
de asombrarnos los ojos al leerte,
de dejarnos a solas, de improviso,
temblando entre palabras y palabras.
Qué manera la tuya, Federico,
de despertar el tacto y el oído,
de convertirnos a la fe primera
dejando el corazón deshabitado,
limpio y dispuesto para el rito.
Es imposible entrar en tus silencios
sin que la voz se nos ahonde y busque
como un lento Guadiana enajenado
cauces remotos como el mar y el aire.
Tú reconstruyes los antiguos versos
y los haces cantar de otra manera,
tu aliento es un bautizo extraordinario
y nuevo nombre alcanzan las palabras.
Ay, Federico, dueño del idioma,
caracola coral, clave infinito,
quién puede oír tu voz sin desconsuelo,
cómo escuchar tu canto sin quererse
morir un poco para acompañarte.

Francisca Aguirre

Recuerdo a un poeta en el camino de Víznar

TU imagen, en el claustro
de este verano del Sur,
¿hacia qué destierro va,
si al otro lado del tiempo
no está tu reino, y, al correr de las horas,
nada de cuanto en tu recuerdo vive
asegura su permanencia?
Ausente hoy, lejos ya
de la respiración que el día
contiene, un universo en clara convivencia
con la muerte, ¿qué puede importar
que tu cuerpo no halle otro modo más fiel
de ser reconocido?
¿Qué puede importar, ladera
arriba, que lo que fue fruto
de tanto amor sea este desconcierto de piedras
y señales, esta hilera de nombres y cifras
que en el páramo relatan
el declive de una vida?
Junto al polvo de Víznar
yace el dioscuro que por ti habla
a lo largo de los siglos. E investido de gracia,
cuerpo enajenado en otro mundo,
llega a mí como esta gota de lluvia que llora
la cálida mañana de septiembre.

Manuel Alvarez Ortega

Planto por Federico García Lorca

La tierra estaba fría de noches ultrajadas.
Se comenzó a saber y se ha sabido...
Los de las manos sucias de guadaña
rasgaban trapos negros para quemar tus ojos,
para callar del todo tu silencio
bebían vino amargo, te gritaban
y amontonaban piedras sepulcrales,
pero seguías demasiado cerca
y hubo que beber más y gritar más.

Sobre tu nombre vivo, nombres muertos
dejaron para nadie la alegría.
En el sentido luz de la palabra,
qué tiniebla de páginas en blanco.

Enrique Badosa

Himno y escena del poeta en las calles de La Habana

La frontera andaluza está en La Habana.
Cuando un poeta andaluz aparece en el puerto,
las calles se alborotan, y en las macetas
de todos los balcones
florecen de un golpe los geranios.

El marzo de aquel año tuvo dos primaveras para la ciudad:
una se llamaba, como siempre, Perfección de la Luz,
y la otra se llamaba Federico,
Federico a solas,
Federico solo, deslumbrado
por el duende de luz de la calle habanera.

No se sabe quién toca, pero repiquetean guitarras
sobre un fondo de maracas movidas suavemente.

El aire,
es tan increíble como la dulzura de los rostros,
y el cielo
es tan puro como el papel azul en que escribían los árabes
sus prodigiosos poemas.

El poeta sale de paseo. Confunde las calles
de la ciudad marina con plazas sevillanas,
con rincones de Cádiz, con patios cordobeses,
con el run-run musical que brota de las piedras de Granada.

No sabe en dónde está. ¿Fue aquí donde nací? Esa casa
con reja en la ventana, ¿no es mi casa de siempre?
Y esas muchachas que vienen hacia mí,
enjaretadas del brazo y bulliciosas como las mocitas de Granada
cuando pasean la tarde por las alamedas para que reluzca,
¿no son las mismas que en los jardines árabes
deletreaban con las palmas de sus manos el compás
a las guitarras, y la altura del chorro irisado a la fuente?

¿En dónde estoy? No acierto a distinguir una luz de otra luz,
ni un cielo de otro cielo. Hay duendecillos burlones
yendo y viniendo por los aires de La Habana, y me preguntan
con voces de embrujado: ¿pero es que no sabes
dónde estás, Federico, es que no sabes? Estás,
sencillamente, estás de visita en el Paraíso.

¡Y qué rica la brisa que ahora sopla
enfriando el reverbero del sol! ¡Qué alegre el airecillo
que sale del mar, y se pasea, con un abanico blanco
y una larga bata de olan, una bata andaluza refrescando las calles
y embalsamándolas a su paso con el aroma del agua de kananga
y con la reminiscencia tenue de los jazmineros sevillanos!

Resuenan himnos callejeros: síncopas nacidas del connubio
de una princesa del Benin con un caballerito de Jerez de la Frontera.
Resuenan en el alma del poeta enajenado por las calles habaneras,
himnos caídos del sol, cantados por espejos, por las piedras
de la ciudad antigua: himnos entonados a toda voz
por niños vendedores de frutas, acompañados
de guitarras tañidas por jóvenes etíopes con sombreros de jipijapa
y la camisa roja abierta hasta el ombligo: himnos alucinantes,
columpiados en la calle habanera por el percutir de pequeños bongoses,
arrastran al poeta hacia el Cielo Mayor de la Poesía.

Escena

Junto al poeta pasa una niña negra que tararea:
«La hija de Don Juan Alba disen que quiere metedse a monja».
El le lleva el compás diciendo: «En el convento chiquito,
de la calle de la paloma». *Y de las casas de vecindad,*
colmenas de los pobres,
salen niños y más niños tarareando tonadas andaluzas. Y rodeando
en coro al poeta, bailan en medio de la calle: «¡Venga un tanguillo
pa este señó! ¡Zumba! ¡Dale que dale! ¡Venga un tanguillo en su honó!»
Y bailan con la música salida de sus pies y de sus manos, riéndose,
«¡Zumba que zumba y zumba! ¡Guasa, guasa Columbia! ¡Zumba!»,
riéndose siempre, como la cordillera de espumas en la orilla del mar.

¿Pero dónde, dónde estoy? ¿De dónde aprendió esta gente
a marcar ritmos así, a trenzar de ese modo las piernas, a mover
la cintura con la exactitud de una melodía escrita y cien veces
enmendada por Manuel de Falla? ¿Será que estos no son sino
andaluces disfrazados de niños de azabache,
y nosotros
no somos sino esclavitos de ébano disfrazados de andaluces?
¿Qué misterio
es este de La Habana, que me parece otro Cádiz

traído por el aire en la alfombra de Merlín,
o una muchacha granadina peinándose muerta de risa
mientras los derviches danzan a la luz de la luna?

Alguien toca en el hombro al poeta y le dice:
—Venga usté conmigo pa que le echemo loj caracole.
—*¿Qué es eso, pregunta, leerme el porvenir?*
— Exactamente, amigo,
leerle el porvenir. Veo miedo en sus ojos, pero recuerde:
nadie puede huir de su destino. Todo está escrito,
y ni Changó ni Yemayá pueden borrarlo. ¿Es que le tiene por un casual miedo a la muerte?

—Usté, doña Romelia, que es vidente, qué le dice la figura de este hombre?
(Romelia se ajusta su chal de burato; debajo destella la chambra de olan).
—Primero, yo veo una paloma pura; y detrás un caballo que huye al galope.
—¿Y detrás?
(Romelia, angustiada, se vuelve a su hija Fragancia y le dice:
Fragancia, mijita, sírvenos café).
—¿Y detrás?
—Detrás de la paloma y del caballo hay un sombrero que se mueve,
y un perro que no deja de aullar, y un cuchillo que anda solo.

—Y usted, doña Romelia, ¿querría echarle loj caracole a este hombre?

—¡Dios me libre con Dios me favorezca! ¡El trisagio de Isaías! No:
no quiero ver lo que pueden decir loj caracole pa un hombre tan bueno.
¡Voy a taparme la cara con un pañuelito negro!
—Romelia, por tós loj santos, ¡invoque a las potencias!
— Desde que entró en esta casa y descorrió la cortina,
vi el aché *en su cara y la sombra que lo sigue.*
¡Déjame darte un remedio pa alejarte del acecho,
pa que el ñeque no te alcance ni los demonios te puedan!

—Ponte un collar de azabache
y amárrate un cayajabo
en la muñeca derecha.
¡Toca, Argimiro, toca
el tambor de Yemayá!
¡Santígüenlo con la espuma
de la cerveza de Ochún!
¡Toca por él Argimiro,
toca hasta que se rompa
el tambor de Yemayá!

El poeta, estremecido, miró a lo hondo los ojos de la vidente: el silencio
levantó entre ellos un coro de conjuros y oraciones. La vidente,
transfigurada, ardiendo de ternura, pidió su guitarra, la templó, y dijo:

Ya me cantaban de niña
un romance que decía:
de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.
¡De noche le mataron
al caballero!

¡Que venga a impedirlo Ochun
con su espadita de acero!
¡Que San Benito de Nursia,
negrito como el carbón
ponga sobre ti su mano!

¡Con la flor de la albahaca,
con el incienso quemado
delante de Santa Bárbara,
con un ramito de ruda,
que los santos lucumíes
te ofrezcan su protección!

¡No te fíes de la noche,
que la noche es muy gitana,
y al que le siguen de noche,
muerto está por la mañana!

¡Que se seque el tamarindo
antes que pueda dañarte
la pezuña del maligno!
¡Con rompe-saragüey
y con amansa-guapo,
con polvo de carey
y humo de tabaco,
con el Iremon
y San Pascual Bailón,
con el manajú, y
con el ponasí,
cada luna llena
rezaré por ti!

Federico, hijito mío,
poeta mío, Federico,
¡no te vayas de la Habana!,
¡no te vayas, no te vayas!,
¡que al que le siguen de noche
muerto está por la mañana,
muerto está por la mañana!

Gastón Baquero

Retrato con sombra

Federico García Lorca

De los húmedos jardines
y de los bosques venía.
La color y los aromas
le dan más vida a la vida.

Del mar del Sur encendido
alto y dorado venía.
La libertad de la mar
le da más vida a la vida.

Puse la mano en un pecho
y en el corazón que había.
El amor, era el amor
más vida aún que la vida.

El torero

¡Cuidado! que está la Muerte
en los altos miradores
y un paso en falso pudiera
precipitarte en la Noche.

¿La noche? si está la tarde
cubierta de resplandores
y el oro de mi vestido
teje un escudo de soles.

¡Cuidado! ¡Ay! Ya la muerte
por oscuros corredores
lleva una rosa escarlata
fría en sus manos insomnes.

Francisco Bejarano

El empeñado andaluz

en el federico
estado
    el andaluz
se abre a una genuinidad
extratextual /

en los blancos
    del aire y de
    la música
aplica su devoción
abúlica y cañí /

almas de bronce
    repiquetean
faroles de papel

    besan
lunas de
    aguacate febril y
germinal /

    inventa sobre el
yunque
mentiras y verdades
de organdí /

trasnochado de plata
    el andaluz
hinca su azufre
en fuegos y llamas
    del bailar /

por las riberas
del río y del limón
    escribe
la infidelidad exacta
del amor //

el empeño andaluz
del sueño y
del amor:
en el horizonte
    mece
alquitranes de
    la ausencia y de
    la mar ///

Pablo del Barco

Elegía en Víznar

¡Desnúdate, hermosura!
¡ven, primogénita del grito!

lo perecido puja
a más
como extrayendo
la última
fresquísima
cegadora sustancia

cuerpo-vértigo
abismo
aire que cae al ser

ahí fuera
lo indecible
crece ocultándose

ansias de muerte
ímpetu
de la flora de la ruda

¡ya voy
ya voy
vertiginoso y lóbrego
hacia la boqueada!

José María Bermejo

Muerte, ¿por quién preguntas?

A Federico García Lorca,
muerto sin fin de España

Federico cantando yacente
con sus libros floridos en las manos del campo,
capitular del sol y de la espiga.
Federico caído sin fin en un charco de tierra,
intrahistoria del llanto.
Federico cantando en los códices
miniados con su sangre, mordaza del verdugo.
Por siempre Federico enhebrado en la aguja
popular del romance, siempre en nuestra garganta
—como un vino secreto que se bebiera a oscuras—
toda su poesía, fanal de su talento,
que avanza en plena noche como un grito de oro,
como una gran respuesta ardiendo, Federico...

Muerte, ¿por quién preguntas en medio del barranco?
Allá al fondo, intestino de criminales vísceras,
sólo responde el odio, ganzúa de la guerra.
Ultimo pliego de cordel de España,
fuente del pueblo, llaga cancionera,
asesinado fuiste como un niño,
te asesinaron justo en el momento en que ábrese
el agujero negro que tira de las piernas
hacia el cósmico pozo mortal del fogonazo.
Alma contra el gran muro,
descuartizada por la envidia al borde
de la luz que se hunde al fondo del disparo,
del manifiesto que en silencio firman
tus huesos chaspodados de nuestro corazón.

Eladio Cabañero

¿Prohibido ser ángel?

La luna corrió a la fragua
a buscar la faz de un hombre
y al ver la sangre, se dijo:
¡Han matado a Federico,
qué oprobio, qué horrible crimen!

La luna lloraba estrellas
sobre el cuerpo del poeta.
Y un coro de ángeles yertos
cantaba así: «Resucita, Federico,
vente a vivir con nosotros;
aquí no hay nada prohibido,
aquí se olvida la ira, el rencor,
la intolerancia, los murmullos
de malicia».

Ay, esas rosas que gimen.

Nos duele España, nos duele
como un toro desbocado,
como una voz que grita y dice:
«Maldito destino el nuestro,
que arrasa las mariposas
que se come el pan herido
como un réquiem de botica».

El desfile de valientes
no impide decir: «¡Qué asco!».

Jesús Cabrera Vidal

Elegía

Mi corazón reposa junto a la fuente fría
(Federico García Lorca)

Ya ni en la paz de los olivos creo
ni en el reposo de la fuente fría,
Federico García.
¿Qué bala se perdió en el tiroteo,
qué lanza erró, qué aliento desmedido
quebró el tallo a la ortiga y la cizaña,
hasta ir a dar en ti, la voz de España,
la almendra del sentido?
¿Pero, qué azada busca en los terrones
que cimentó tu sangre alguna gota
de tuera, la erizada estrella rota
de un áloe? ¿Es que no están los corazones
sino para simientes
de hiriente espino o venenosa yedra?
¿Hemos de darnos siempre con la piedra
de tu sangre en los dientes?
Yo quisiera estar vivo en tu momento,
y desatar los dedos de mis manos
para impedir que entraran los gusanos
donde estaba tu aliento.
Pero ya no es posible, y tú lo entiendes,
y ahora importa que toda España sepa
que no hay odio que quepa
en donde tú te tiendes.
Levántate cantando,
como cuando vivías, como cuando
triunfaba en el verano la cigarra,
mientras torpes ejércitos de hormigas
encerraban inviernos bajo tierra.
Levántate cargado de tu muerte,
para que España, al verte,
vea el sucio fantasma de la guerra.
No muestres tu moneda irrepetible,
sino la intacta flor de tu sonrisa;
confiesa que para morir no hay prisa,
que hiciste posible
por no beber el cáliz que te daba
la mano más avara de mentira;
desnúdate de ira,
y apáganos la lava
que aún corre por barbechos y trigales.
Reposa, al fin, donde dijiste un día,
sin que la fuente fría
te hiera el corazón con sus cristales.

Alfonso Canales

Poema de poetas mayores que tropiezo

Cercana a la fuente de vuestro ruido
escucho con atención
la farsa de tanto niño y niñas sueltos
esperando a que redimáis sus nombres
y regaléis con palabras un aprobado mortal
que después olvidan en la próxima fiesta
del mercado.

Yo os llevo más intensa en los labios
que padecéis sin cetro ni descanso
cuando permanezco a solas en el rudo disco
que acabo de escuchar esperando los sueños
quieta de rostro y del aprendo en bajo.
O volver a casa y pensar que vais a ser llamados
al huerto tranquilo de la tierra.

Para vosotros he perdido la costumbre
de maldecir los humanos pasos
que hubo que dar sedientos como vida,
apretada la hoguera, apretando cada cual
su compás, relucientes odios con estandartes
de distintas rimas, almas, armas, corrillos
de la amistad, forcejeos temibles que aprendo
a sepultar gracias a vuestra sangre derramada
sobre el blanco lienzo del camino andado.

Reconozco el sillón de la costosa esencia
que habéis robado durante los pasos temporales
y a esa brusquedad nacida porque llovieron
en su día distintos pájaros con patria.
Alguna noche me sorprendo sobrevolando
la línea cercana a vuestras casas
por mirar mejor el donde la conciencia,
el convencimiento de la muerte echada,
batallas que hoy os duran en los rostros
que de tarde en tarde encuentro.

No es sencillo hablar así:
que los huesos más altos son los otros, vosotros,
cuando al acontecer me está auscultando en la esquina
pendiente de caballos y de hierros.
No es amable decir al enemigo que os amo
por tronchados brazos y leyendas robadas
a estos tiempos tan iguales. Tengo pequeña parte
cuando me atrevo a ser adulta y no virgen de anfiteatros.

Será mejor que tantos huérfanos aprendan
el sitio especial que a vuestro lado
alzo sin jabones y ni una espada.
Ofrecimiento de mi pobreza larga para defender
a los hijos de vuestro tronco.

Pureza Canelo

Nada te habría salvado

Tus gitanos siguen en las mismas,
tus limones son apenas
frutos de exportación.
Ni minero ni soldado,
lejos del frente de batalla
te mataron, poeta encantador
(al fin y al cabo),
en medio del torrente
de todas nuestra guerras.
Como al buen Pasolini,
muerto por un rufián entre las sombras
del despreciable coliseo de Ostia
(y a más de cuarenta años
de tu guerra civil).

Antonio Cisneros

Relectura

1.

Hablaba de Andalucía como de una virgen yerma que envejece
y de Granada como de un recinto provinciano
donde yace enterrada doña Juana la Loca,
plena de amor no correspondido.
Tal era la patria, por donde anduvo
con su aire de niño
experto en nanas infantiles.
Sólo que lo disimuló, en sus inicios,
bajo un disfraz de nihilista trasnochado.

Qué alivio, en consecuencia,
saber que consideraba el caracol como
pacífico / burgués de la vereda
y que dialogaba con la viudita del conde de Leureles
ofreciéndole su tenue corazón
herido por los ojos de todas las mujeres.

Tú vas para el amor, *le dice,*
y yo para la muerte.

Sí, mucha muerte,
mucha existencia rota y fracasada
en medio de ese ambiente tan ralo,
pautado por los puñales y el llanto.
España, país de poetas y contrabandistas,
como lo llamó Victor Hugo.

Perdí la sortija de mi dicha
al pasar el arroyo imaginario:
así escribe en esos años veinte
ennobleciendo, aún más, esa tierra
de campesinos con azadón
gracias a sus repiqueteantes y contagiosas letrillas.

No, no era aún el «andaluz profesional»,
como lo llamaría luego Borges,
nacido por las mismas fechas.
Apenas un adolescente que ahoga su voz
en medio de penas ajenas.

¡Oh, qué dolor el dolor
Antiguo de la poesía,
Este dolor pegajoso
Tan lejos del agua limpia!

Se buscaba y se perdía
y al exaltarse renegaba de sí mismo
contrarrestando con el asco su anterior ímpetu.

Así, por más que en una misma línea
mencione a Satán y a Cristo
su verdadera religión
era la del Lagarto que habla
y la del Gnomo que ríe.

La emoción que se experimenta
al escribir lo nunca antes dicho.
Eso, precisamente, que todos sentimos.

Yendo por tal camino
terminara por alabar la sangre,
la violencia inmemorial
repitiendo su rito
para que yo desgarre
sus muslos limpios.

Tal desfloramiento
irrigaría el polvo seco del terruño
del mismo modo que Abril volvería floridas
las abstractas calaveras.

El semen sin futuro,
la sequedad que produce el pensamiento
reclamando su propia anulación consentida:
la elegía por el chopo muerto
era una elegía por sí mismo.
Contaminaba el paisaje con su vida.
Esa tierra, necesitaba de dolor,
donde los árboles son mustios
y el cielo de ceniza.

Entre el caliente deseo
y el afán de huir del ojo de Dios,
que todo lo escruta,
su primer Libro de poemas *(1921)*
va y viene
preguntándose si valen más los lirios
que nacen porque sí
o las espigas de trigo
que sirven para fabricar harina.

Una pregunta típica de toda poesía inmadura:
la poesía sólo se celebra a sí misma.

Las palabras, en cambio, pueden «esclarecer,
destacar, confundir, exaltar, infectar, hostilizar,
satisfacer, lamentar, aturdir, animar» (Susan Sontag).

Hay, sin embargo, una ternura monótona
y una tristeza repetida
alcanzando a impregnar todo el libro:
la del joven que recalca su inconformidad y, pocas veces, su dicha.

Hoy medito confuso
Ante la fuente turbia
Que del amor me brota.

¿Cuál pureza añora? La de Caperucita.
Sin embargo, no parece haber sexo sin mancha,
y menos entre beatas y curas.
¡Mi corazón es malo, Señor!
Siento en mi carne
La implacable brasa
Del pecador.

Ni machos cabríos,
ni bellotas metafísicas;
ni incluso el llanto del poeta,
ese payaso empolvado que canta su fracaso lírico,
le permiten llegar a ser él mismo.

Atrapado todavía por la bisutería modernista
lo más suyo es difícil intuirlo.
Si acaso cuando dice: la tierra es el probable paraíso perdido.

O, con mayor certidumbre, en estos versos ya suyos:
Yo me incrusté en el chopo centenario
Con tristeza y con ansia
Cual Dafne varonil que huye miedosa
De un Apolo de sombra y de nostalgia.

Allí estaba él: Federico.

II.

Como buen poeta, todo lo había previsto:
La Guardia Civil
avanza sembrando hogueras
donde joven y desnuda
la imaginación se quema.

Lo había cantado, incluso, en su Romancero gitano *(1928):*
Eran los remotos países de la pena,
los pueblos perdidos de la Andalucía del llanto.
El poeta de un país al margen.
Véanse, por ejemplo, Los santos inocentes *o* Tasio
para saber de qué estamos hablando.

¿Otro pequeño drama de honor y navajas
y un feliz ámbito de irrealidad
distorsionando lo morisco de su arquitectura?

No fue extraño, en consecuencia, que lo mataran
si tenía duende y era guapo.

Pobreza, pecado y culpa,
los tricornios charolados
se convirtieron en el instrumento
para opacar su gracia.

Sólo que ahora el tintineo de su alma
han querido convertirlo
en la última voluta
de esa mole impía.

Georges Bataille, en su Historia del ojo,
aparecida el mismo año del Romancero,
describe el mismo territorio
con pluma aún más salvaje.
(Dato curioso: hubo reediciones del libro de Bataille
a comienzos de los 40, en Burgos y Sevilla).

Escribía Bataille: «Andalucía, amarillo país de tierra y cielo,
infinito orinal inundado de luz solar donde cada día,
como nuevo personaje, violaba yo a una Simona igualmente
transformada, sobre todo durante el mediodía, a pleno sol,
en el suelo, y ante la mirada a medias ensangrentada
de Sir Edmong» (México, Editorial Premia, 1978, p. 113).

III.

Poeta en Nueva York *(1930):*
Yo no pregunto, yo deseo:
y a partir de allí es cascada de imágenes
gracias a la cual una naturaleza sugestiva
contrasta con la trepidación ensordecedora de los taladros,
rompiendo el asfalto.

O con la palmoteante música del negro
instalando en medio de las cifras
su bullanguera algarabía.

Os escupo en la cara, *dice en algún momento,*
pero en realidad son el amor y la infancia
los que se erigen en coto paradisíaco
para sus asociaciones fulgurantes.
El judío empujó la verja
con el pudor helado del interior de la lechuga.
La blanca frialdad del hielo, alveolo tímido que cruje
al ser cortado sin ruido,
llega a ponernos tensa la mejilla:
hemos sentido lo que el poeta ha visto.

Hemos comprendido un gesto nimio:
del judío que abre la reja
para entrar al cementerio.

Del mismo modo que en otra línea nos dice:
no puedes acariciar la fugaz hoja del helecho
sin sentir el asombro definitivo del marfil.
Nuestro tacto alcanza a palpar
la dulzura nunca antes conocida.

La poesía, es bien sabido, nos enseña a sentir.
Nos abre la vista.
Y en estos poemas,
poblados por caballos y vacas,
niños y negros, patos degollados
y el cáncer que se desliza,
reina, como en toda gran poesía,
el omnipresente deseo
con su impetuosa exigencia rendida.

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
toro y sueño que junta la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.

Qué ansia de morder y ser mordido;
de enredarse, vid, en otro cuerpo;
y extenderse, planicie, en el infinito horizonte de la caricia.

Sí, debajo de la lengua hay un cuchillo
averiguando cosas,
hurgando entre los muslos,
preguntando por lo desconocido.

Dejaré mi boca entre tus piernas, *dice Lorca,*
permitiéndole al caballo azul de la locura
pacer en sus mejillas.

Llega a sentir, en sí mismo,
la gratitud del pasto al ser triscado con dientes de azúcar.
El reconocimiento del beso luego del orgasmo
que nos sacó de nosotros mismos.
La metáfora que reinstala la confianza entre dos imperios enemigos.

Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blancura.
Entre el cristal y la sierpe
—lo fijo y lo que se desliza,
lo que permite ver a través suyo
y lo que se enreda sobre sí mismo—
Lorca logra que la inmovilidad
de la tortuga
sueñe con su danza incontenible.

El sueño, entonces, se fija en una realidad asible:
poesía.
Allí donde la violencia azul del negro
llega a fusionarse con la blancura lívida del judío.

El color del bosque teñirá, por último,
los químicos objetos desleídos
y lo vegetal recobrará sus dominios
cubriendo las últimas azoteas
con sus ortigas.

Ciudades imaginarias de Max Ernst
donde sus pirámides horizontales
se ven invadidas por el verde, el azul, el amarillo.
El lila como fin del mundo.
Allí donde el ímpetu primitivo
baila con el ímpetu mecánico
ignorante en su frenesí de la luz original.

Esa luz que Lorca buscaba
sondeando las cosas del otro lado
y yendo más allá de la burla y sugestión del vocablo.
A veces confuso, o imprecatorio en su furia,
el Lorca de Poeta en Nueva York
alcanza a decirnos su verdad más íntima:
la vida no es noble, ni buena ni sagrada.

Dicha verdad la aceptamos felices de haberla sabido
gracias —quién lo creyera— a esta diáfana
y en tantos casos alegre poesía.
Como, en realidad, siempre ha sucedido.

Juan Gustavo Cobo Borda

En Granada

Cerraré los ojos y los labios
para escuchar la música misericordiosa
del agua que salta entre la nieve,
que baja de la nieve.

No sé, acaso sea sólo sangre
lo que salta en la nieve,
lo que desgasta la piedra del surtidor,
lo que respira el perfume de los jazmines.

Olvidaré las palabras de los hombres,
el falso rumor del mundo,
para que el labio del agua
deje toda su música
junto a mis tristes sienes ya con nieve,
con otra nieve impura.

Antonio Colinas

Katherine, cincuenta y cuatro años después de Federico

Estimado Federico, estuve a visitarte
al borde del río Hudson, en Manhattan,
acaso tal vez sobre las mismas hojas
cobrizas de la tarde
y en una habitación similarmente
turbia, triste, abigarrada...

Fueron días de esos que no dejan
el zumo del tiempo en la garganta
el mismo polvo gris sobre la frente
y sobre el rincón del alma,
esa misma tristeza de otro tiempo
que aflora la nostalgia.

No vi apenas, Federico,
las sombras ruidosas y metálicas,
ni los bordes azules de esas torres
contra el cristal del alba.
No he visto aún al Rey de Harlem
ni a esas quietas salamandras de marfil
que citabas en tu carta.
No quedan alondras en mis sueños
y apenas distingo en mi ventana
las arañas del puente de Brooklyn
devorando tus borrachos de plata
o esos ángeles ocultos en la nieve
y esa rubia palidez de las muchachas...

Y, sin embargo, Federico, la ciudad asombra
con sus sonoros acentos la memoria
de un amor que llega ya a su fin
navidad de 1984 en River Side,
junto al perfil ceniza de Columbia,
en una habitación similarmente
turbia, triste, abigarrada...

Rafaél de Cózar

Poemilla para la luna de un verano

NUNCA la había visto,
pero la imaginaba
de mirtos y de agua

bajo la luna roja,
igual que una granada
cuyo zumo empapara

la noche, el mundo, el viento
que, en los labios, dejaba
un gusto de retama.

Nadie sabía nada.

Cuando el tiempo pasó
—porque todo se pasa—
igual que pasa el agua

entre los arrayanes
y, sin motivo, canta
en la hoja de albahaca,

se vio por qué la luna
de aquel verano estaba
igual que una granada.

Juan José Cuadros

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez

Entonces y también triste,
con la soledad también,
llevé mis ojos a un agua
y en su aventura exploré
—selva de sueños de plata—
el primer sueño sin ley.
Enemigo de mis ojos,
vértigo de mi niñez,
entre las piedras del agua,
bogando, un negro ciempiés.
Con las flechas de mis versos
yo lo quise detener:
hacia mis ojos bogaba,
negro en su negro bajel.
Cuando todo era perdido
me viniste a socorrer,
cuando negro el horizonte
estabas brillante en él.
Desde la sangre caída,
tu sueño puesto de pie
me poblara el corazón
de naufragios y de fe.
Ahora sé que en mi tristeza
flotaba el amanecer
desde aquellos ojos tuyos
de mil novecientos diez.

Javier Egea

Brisas lorquianas en New York

My city, my beloved, my white! Ah, Alender, Listen
Listen to me, and I will breathe into thee a soul
Delicately upon the reed, attend me!

Ezra Pound

Camelia azul y pálpito sereno,
escoba impar, petate vacilante,
reloj con doble sombra y tan distante
cual árbol transparente y humo de heno.

Impregna el aire el alma del centeno,
entra por la ventana el eco errante
de una música débil e inquietante.
Acállase y, después, silencio pleno.

Más grillos interiores y moscardas,
golpes de puertas, ritmos de abanicos,
trompetas, taconazos interiores

con olores de rústicas albardas,
con sudores de alas... Y, de picos,
la forma de la espina entre las flores.

Raudales de cerveza fría, a contraluz,
saludaban la lívida danza
del papel transparente.

Oscuros impregnados de tinta
bailaban el fox-trox.
Fue en la Quinta Avenida donde,
descolgada de una viga invisible
saliera a saludarme la sombra
perpetuamente pespunteada
de Federico García Lorca.

Fumaba la ciudad. Su niebla
surgía del asfalto
en forma de golondrina
de rasurado mentón.
Viajaba a la altura de la segunda planta del autobús
en los multiplicados espejos
se reflejaba la dentadura de la ciudad
como el ala del canotier de Maurice Chevalier,
flotando en el sueño
de un lago de aceite de ricino.

Una trenza de imponderable esparto ceñía los pies de la sombra del poeta
acompañada de un dinosaurio feliz.
Los patos saltaban a la comba
en lívidos urinarios
y el río acariciaba los pies a las ardillas.
Un aeroplano inmenso e inmaterial
cruzó los muros de los rascacielos
precedido de silencio acolchado
y seguido de espumoso rumor.

Cerca de San Patricio,
florecilla entre las espigas de los rascacielos,
gorrión de plomo y algodón vivo
sobre la retama de unas bardas,
veía crecer en un sueño las uñas de la hierba
y escuchaba sus canciones de cuna
acompasadas por el ritmo de los cabellos del poeta
balanceándose en los caleidoscópicos pasillos de Manhattan.
Como en tinta simpática
las palabras se imprimían
sobre el reflejo, en las altas cristaleras,
de la faz del fantasma de la lluvia.
Una flauta de hueso larga y lánguida
entonaba canción primaveral en octubre
entre las huecas cañas de humo y los peces.

En el interior de algunos edificios,
estos árboles de metal
escucharon el concierto de la urbe
mientras llevaba el compás
rabo enhiesto del perro
de robusto ciego mendigo negro.

Gigantesca Arca de Noé
remontara la ruta de trasatlántico de la Avenida
hasta donde, como tierna esperanza, en un film,
el Central Park ofrece el maduro corazón de las praderas.
Al diluviar el arroz dulce de nieve de la luna,
esfinge familiar,
el rostro del poeta
ofrecía aspecto de golondrina y dulce caseros
reflejado en innumerables estanques
y a un lado y a otro de la proa
inmensa plancha de vapor,
del rascacielos de juguete
donde cual en perenne mediodía,
la columna vertebral de la urbe
abre los caminos de sus piernas.

(Vértebras de ballenas,
estilográficas y palomas,
inmensas piedras y roscones calientes
con rostro de patata,
llaves de acaramelada dentadura,
objetos con aspecto de siempre ofrecer
la tercera cara de la moneda...,
cantaban con entusiasmo.)

Como en el mil novecientos veintitantos, unas niñas
jugaban al corro
y alargaban los brazos
y las sílabas
de anónimo romance,
el recoleto jardín
situado en las entretelas de una calle lateral.

(Y doppo *el pensamiento se expresaba*
al entusiasmo fiel. Naturaleza
empujó de repente y con firmeza
de muralla la puerta en zona octava.

El ventanal, el filo de cachava
brillara audaz en toda su simpleza.
De Drácula perfil, honda belleza,
lágrima y tosecilla, titilaba.

Se oían cantos de elegantes gallos
surcando el zepelín de la mañana
sobre la espuma de la sal dormida.

Y más y más, el alto pararrayos
se abrió cual una esfinge lusitana
sobre antiguos barrancos ya escondida).

«Donde la noche olvida
su viaje», *el equipaje*
ofrece de la herida.

«Bajo un silencio con mil
orejas», *homenaje*
de una música sutil.

«Para que venga la luz
desmedida» *con su traje*
y el sombrero en la testuz.

«La mujer gorda venía
delante», *e hizo un viraje*
y evitó la pulmonía.

«La mujer gorda enemiga
de la luna», *vasallaje*
al lagarto y a la hormiga.

En otro urbano
y recoleto jardín
por la espalda
se acercó en forma de niebla
la sombra de un esquimal
a una joven de color
sentada con un libro
abierto sobre su halda,
tiritando de emoción, leía:
«Sí, tu niñez ya fábula de fuentes...»

Antonio Fernández Molina

Despedida a un poeta muy llorado

Aquí estaba la fuente
y a gritos lloraba el agua.
Aquí estaban las calles
que escucharon sus pasos
despidiendo a la noche.
Aquí estaban los patios
que mirara con secreta tristeza
—él, nacido para la alegría –,
los balcones, las rejas,
las persuasivas flores.

Cerca estaba la casa
y allá los campos suyos.
Sierra Nevada, enhiesta, lo aguardaba.
Y aquí estaba la muerte
que sepultó sus ojos
en sus aguas amargas.

Desde remotas albas
hemos llorado
la congoja inmortal
de su sangre vertida.
Ahora, en esta noche,
nuestro llanto ha cesado.
Miramos y decimos:
la fuente que en Granada
sollozaba por él
está destruida;
las guitarras ocultas
que lo llamaban
y el oscuro caballo que corría
en la noche desde Córdoba, sola,
ya no existen:
son nada más que sombras.

Porque el mundo nos lleva y nos apremia,
partimos despidiéndonos.
Adiós, y para siempre, Federico.

Félix Gabriel Flores

Diván de Nueva York

Tú en la tristeza de los urinarios, antes las cánulas de bronce
(amor, amor, en las iglesias húmedas);

ah, sollozabas en las barberías (en los espejos
agonizantes estaban dentro de tus ojos):

así es el llanto.

Y aquellas madres amarillas en el hedor de la misericordia:

así es el llanto.

Ah, de la obscenidad, ah, del acero.

Vi las aguas coléricas, y sábanas, y, en los museos, junto
a la dulzura, vi los imanes de la muerte.

Te desnudaron en marfil (ancianas, en los prostíbulos profundos)
y te midieron en dolor, oscuro:

así es el llanto, así es el llanto.

Ten piedad de tus labios y de mi espíritu en los almacenes;

ten piedad del alcohol en los dormitorios iluminados.

Veo las delaciones, veo indicios: llagas azules en tu lengua,
números negros en tu corazón:

ah, de los besos, ah, de las penínsulas.

Así es el llanto;

así es el llanto y las serpientes están llorando en Nueva York.

Ay oscuro, ay amor, amor, España.

Antonio Gamoneda

Lágrima por Federico García Lorca

Solemne está la tarde y recogida.
Otras tardes como ésta nos esperan;
pero no llegaremos a encontrarnos:
yo me estoy demorando y tú te alejas.

¿O tú eres tiempo y sombra, tiempo y oro,
que lentamente y con el sol me llenas
de una música antigua que conozco,
de un verso interminable que me anega?

Traes una mano llena de invenciones
que vas pasando por la vida a tientas,
que acaricia los lomos de los tigres,
y los tigres se doman y se arquean.

Quiero pensar que el mundo no me duele
para que tú del mundo no te duelas,
que no es verdad que el lobo de la muerte
sube por las oscuras escaleras.

No haberte conocido es ser un pozo
con una fuente que un fantasma seca,
y, sin embargo, un trago muy profundo
o un cántaro volcado lo alimenta.

¿No será así mejor...? Crecer, crecernos
en los miedos del mar o de la arena,
y apoyarnos sin peso en una rama
que alguien nos dio en el aire por herencia?

También en esta música están todas
las que van a sonar y te recuerdan,
y ahora las llevo al circo, de la mano,
como a niñas desnudas y pequeñas.
(¿Te explico lo del circo o es bastante
que yo eleve una carpa, y tú me veas
en un trapecio mal asegurado,
y nadie abajo, y sólo aquella arena,

sólo aquel mar, que ha sido caracola,
y dice una canción donde tu lengua
se asoma ya poblada de gusanos
que todo lo ensordecen y lo ciegan?)
¿Será mejor que el lobo, entre la nieve,
aceche al otro lado de la cerca,
y no pensar que el frío y el olvido
se llevarán rebaños y tibiezas,

no pensar que habrá un día otras muchachas
que ya no besarán como ahora besan,
y que no mirarán como nos miran
desde los ojos de sus calaveras...?
No sé cómo decirte que me has dado
lo que nunca podré pagar, monedas
de palabras. Andando muy despacio,
voy pidiendo una más, de puerta en puerta,

para dártela ahora que te has ido
y no la encuentro para devolvértela.
Yo sé bien que las mías nada valen
y no podré saldar jamás la deuda.

Iré hasta donde estás en bulto y sueño,
como un hondo suspiro de la tierra
que va a decir tu nombre y no lo sabe,
donde tu mismo Dios a mí me espera.

Iré al templo del viento donde todos
los altares ensalzan la belleza;
sonarán en el atrio mis pisadas
y tú no me verás entre la niebla.

Hay una rosa roja en una mano,
que unos dedos furiosamente aprietan,
y una huella de sangre van dejando
y un verso van dejando en cada huella.

Te traigo un candelabro, y en sus brazos
siete lunas que danzan y se elevan,
un ex-voto bordado con tu nombre
y tus dos apellidos en la tela.

«Nunca más, nunca más», repite el cuervo,
y, aunque tú no verás al que se acerca,
entre las azucareras olvidado,
yo reconoceré tus azucenas.

José García Nieto

Federico

SON muchos años de morir contigo,
desde la juventud más encendida,
la patria rota en venta y enemigo

hermano diligente y homicida,
para que la verdad no me desmienta
en las postrimerías de la vida,

vecino del temor y de la cuenta
que no puede cuadrar, que los sumandos
mayores que la suma, la cruenta

cosecha de los cómos y los cuándos
confusa todavía y sin sentido
por el tiempo traidor, echando bandos

para roturar tierras del olvido,
que pasó lo de siempre, la memoria
saqueada y el verbo emputecido

de quienes corearon como gloria
el crimen y vendieron el decoro
en las esquinas de la adulatoria

propaganda venal, el servil coro
para que nos barrene más el llanto
la vergüenza por ellos, el sonoro

tañir del corazón, el entretanto
que resulta el aquí, provisionales
supervivientes, enlutado canto.

Te mataron a ti cuando augurales
gracia y palabra nos traía
esperanzado aliento. Por finales

caminos renqueamos, poesía
revelada razón, ya los albores
del entusiasmo lejos, nuestro día

pasado sin venir, los atanores
sin agua regadora, hablar de viejo
este decir para escarmentadores,

escritura en el polvo, buen consejo
que no recoge nadie, amonedado
el miedo por las ansias del pulpejo

de los dedos, el beso desolado,
los panales quemados, el enjambre
disperso, mala sangre en el costado

de la pena, cesada cualquier hambre
que no sea dejar vacío el puesto,
tan reputado el vino y la corambre

desempegada y rancia, que denuesto
donde ayer madrigales, Federico.
Y ya sólo aspiramos al modesto

contener el suspiro, si publico
el derecho a la muerte, le reclamo
como debida paz. Y si no abdico

por propia voluntad es porque amo,
por si acaso cumpliera ese barrunto
prometedor. Ahora, solo, llamo

continuamente al fin, a mi difunto,
que ya no puedo más, ciegan los ojos,
la cara anabarrada, cejijunto

el ceño ensoledado, los despojos
de lo que fui aventados, los metales
con fatiga, candados los cerrojos

a la luz, Federico, ya las cales
de los sagrados paredones viejas
cicatrices, ya resto de retales,

la savia del cantar perdida en quejas,
irrisorio pelele el hombre mío:
ni de tejas arriba ni de tejas

abajo buenos signos, por el brío
antiguo telaraña, hilacha al viento,
y la casa del sol mansión del frío.

Todo cuanto le digo, lo que cuento
en las metáforas, urentes crueldades,
imágenes corteses de lamento.

Eso ahorraste tú de soledades,
lo que te regalaron asesinos,
propagadora voz por las edades.

Caíste sin saber cómo los trinos
de los pájaros mudos, los espejos
cacarañado azogue, los caminos

clausurados al paso, todo lejos
por la melancolía y la distancia
para máximo duelo, sin reflejos

cristales del poniente, la fragancia
volada y el perfil de la azucena
revuelto, Federico, la ignorancia

tan audaz, imperante, por la vena
un turbión de fantasmas, asistentes
a nuestro propio cese. No revena

el zureo de abril, los insistentes
impulsos caducados, a la vista
lo feo sin rebozo, más candentes

cobardías la carne que contrista
el ánimo valiente prometido.
Perdona, Federico, que te insista

en lo que no se dice por sabido,
en lo prosaico, pero sólo sabe
de verdad quien apura lo vivido

hasta las heces, quien se acerca al grave
cabo de senectud definitiva
y no llega al consuelo de la nave

que nos pase a la eterna nada viva,
devuelva al magma original, al lado
que promete sosiego, que te escriba

un homenaje con tal lagrimado
ton y son, llaga cerca de la entraña,
que voy en sobresalto desterrado,

de cuanto como crío, que me baña
el sentimiento y la palabra el grito
y la impotencia por decir empaña.

Apelo sin poder al infinito
y Dios o la materia, el azar falla
no acaba de poner firma al escrito.

vencido vencedor de la batalla,
el silencio terrible me contesta
desoladoramente, mas se calla.

Y no valen desplantes ni protesta,
tan predeterminado y dependiente
que la clamada libertad apesta.

Ahí muere el amor y lo consiente
la norma que también te traicionara
a ti por el agosto amaneciente,

no detuvo al chacal que disparara
contra tu pecho, la divina lumbre
de tu verso y tu prosa que dejara

para siempre desdoro y mortedumbre
en las gentes, la España del trabajo,
del pensamiento, herida certidumbre.

¿Quién, sin consentimiento, aquí nos trajo
para comprobar qué, del paraíso
de no ser expulsados? Yo me alhajo

con lo descomunal que nadie quiso
ni para su enemigo. Tú lucías
una estrella en la frente, el compromiso

del hombre y la belleza, que decías
tal el mar, el aurora. Te mataron
para que no cumplieran profecías

benevolentes, y se equivocaron.
No pudieron borrar la ruiseñora
salud de los rosales, te ahorraron

desmoronarse el hueso, que la hora
decaída quitaron a tu muerte,
ese río de lágrimas que implora

en niño abandonado por la suerte
contraria. No supiste de la queja
traicionera. El verso vino a verte

hasta el fatal disparo. A mí me deja
el horror más inerme, que va rota
la figura, el hilo y la madeja

sucios y confundidos, que no brota
la inspiración su clara melodía.
Nos van acomodando a la derrota

diaria sin remedio y cobardía:
esa torre que cede, una bandera
embarrada entrepaja la sequía

incontenible, calva la pradera,
y los pies tartamudos que no saben
de verticales gozos, la mocera

pasión ilimitada. Ya no caben
invocaciones, toscos desafíos,
insistencias caponas que nos graban

más perfil borrascoso, desvaríos
de la miseria recurrir al cielo
y que detenga el curso de los ríos

camineros al mar, el desconsuelo
atizado, inclementes tercos vientos,
sin aire para pájaro mi vuelo.

Nunca dieron a nadie más talentos
humanos, Federico, en criatura
los dioses como a ti, tantos portentos

que no repetirán, rica aventura,
mayor genialidad, belleza tanta.
Por eso te envidiaban la negrura
infecunda que mata, que no canta,
los que no aman, no ven el paisaje
con gratitud de alma, la garganta

hecha para el gruñido y el forraje.
No toleraron la señal divina,
el aliento ungidor de tu lenguaje

autoral. Mas no pudo la asesina
furia borrar del tiempo de las gentes
tu voz de trigo y nieve granadina.

En un mundo mandado por dementes
capaces de volar hasta el planeta,
rezamos tus poemas y los dientes

desenclavijan miedos. Tú, poeta
último que no vio como creíble
la explosión de los astros, la secreta

certeza de ser fin de lo posible
y vuelta al caos inicial, perdido
lo que soñara el hombre, lo terrible

desatado campante, lo vivido
borrado en el incendio de la Historia,
ciega la llama por el fuego ardido,

mi recuerdo de Dios y su memoria.
Tú creías aún en que lo bello
nos salvaría, hasta en la gloria

del perdurar creíste, en el destello
memorable en los otros venideros,
seguro de quebrar el torvo sello.

Nosotros, Federico, jornaleros
de jeremiada tinta lamentosa
recogemos barruntos postrimeros,

el desfallecimiento de la rosa,
carecemos de paz, acorralados
por fuerzas invencibles, azarosa

decisión de los bárbaros aupados
al Poder, mal servido por la ciencia
que destruye y no crea, convocados

al último holocausto, la sentencia
firmada ejecución que sólo espera
el momento del odio o la imprudencia

para que nunca sea lo que era.
Tú no naciste para la paciencia,
Federico, para la primavera.

Ramón de Garciasol

Federico García Lorca en mis caminos

I

Entre humo y barnices, los artesanos tejían su vida.
Sospecho lágrimas homenajeantes en sus guitarras.
Acaso viruta o sones muy antiguos,
liturgia y elegía empapadas de ternura.

Amparo y consuelo, desamparo y desconsuelo,
misterios en florilegio de arrogancias.
Aún es tiempo: nadie se asombra, nada abruma.
El oráculo inició proezas más allá de los diálogos.

A la poesía hay que gozarla a solas,
como a una diosa de fuentes mortales.
Sueño con rostros y gargantas y labios,
sé que la luz los arrancó a las esfinges.

Tiempo clamando mediodías a medianoche,
precio inefable en espejo de sacrificios,
los días en nupcias de sed augusta,
los caminos de un cuerpo dramático.

Juncosa y frágil, la pasión de la mirada,
años impresos en los frisos del llanto.
Incauta, en alusiones de habla, la memoria.
Si fuésemos pozo o peregrinación sin olvido.

II

El cuerpo en apasionamiento.
Grito de tatuajes invisibles
Desde acotaciones de la sombra.

Adormecido sin sueño.
Mudo sin enfermedad alguna.
Estatua que el dolor ignora.

Ojos erguidos en hierba de siglos,
Convirtiéndose en rosas
Que las llamadas de la noche rechazan.

Labios habladores como alba veraniega
y que gozosamente actúan
en la fábula del lenguaje.

Con peso de semillas andaluzas
Los cuerpos se tienden en la arena,
Encarnan el mito de la alegría.

Tengo que gritarlo una y mil veces,
Porque tienes fresca la mirada,
Porque abierta está tu boca,
Porque siempre tienes hambre.

No estás adormecido.
No eres mudo.
No eres estatua.

III

Lívido como un cuchillo de ceniza,
un nombre de ebriedad, solitario
sobre las rocas irisadas

proseguía su propio eco.
Un niño se preguntaba, sin lágrimas,
si iba a morirse, y el viento bromeaba
con voz vibrante en haces de furia.
Un nombre saltaba, ingenuamente,
por encima de las fronteras de la nostalgia.
Codo a codo ante las torturas subterráneas de la muerte
la lucha evocó golondrinas homenajeantes.
El silencio ocupó su propio escenario.

Un rostro hermoso y oscuro arañado por las zarzas
de la noche brotó y se enderezó luminosamente,
parecía ser de fósforo, clamó sin temblor:
soy yo, Federico García Lorca, aquí estoy.

¿Quién le abandonó en las plumas de la muerte
y le ofreció cojines de lana ya marchita?
¿Quién le sacó de su nido familiar
tan lejos de gitanos y de su canto de olivas apacibles?
¿Por qué le dejaron en la niebla de las memorias
y sin que el arcoiris pudiese romper la escarcha?
¿Por qué haberle entregado a la obscenidad sin brillo
lejos de la luna verde de su Andalucía?
¿Quién se atrevió a segar sus jardines
ya florecientes de amarga felicidad?

IV

La sangre se vistió de nácar y de dalias.
Los ojos se disfrazaron sin prisa.
El cuerpo emergía como un pájaro vivo,
loro cantor en las calles de la angustia,
la vida, ruiseñor propiedad de un anticuario.

La duda corroe, es gusano dentro de la granada,
el escalofrío rompe los mapas de la rosa.
¿Volveremos a ver un torneo elogiado por la brisa de adelfas?
¿Habrá otra cuna de musgo para otro Guadalquivir?
Tal vez se sequen, inertes, las palabras de cualquier biografía.

V

Federico, acaso oyes, Federico, acude ahora, háblanos.
Ven, monta a caballo como un jinete de serranías.
Ven, que tu frío se aloje en ríos y en nubes.
No tardes, lágrimas sustituyen a las arpas de la lluvia.
Ya ves, San Miguel se cortó con una hoja de afeitar,
en dura reyerta yacen arcángeles aljamiados,
la sangre mana y un toro desperdiga claveles.
Federico, corre, Granada perdió su hermosa vihuela,
los días conocen riadas de tristeza.
Ven, Federico, saluda a la vida, dale los buenos días.
Ven, Federico, resquebraja las lápidas de la muerte.

Jacinto-Luis Guereña

El regreso del poeta en Nueva York

(Serie de tres Episodios, dedicada a un muchacho llamado Federico)

Primer episodio

Dedicado a Eugene O'Neil,
Alberti, los pájaros y las
nutrias mártires.

La hemos recorrido calle por calle,
carcajada por carcajada, agravio por agravio;
hemos visto su luna reflejada,
al lado de los abrigos de piel de nutria,
en los charcos ofensivos que la naturaleza, molesta y desobediente,
coloca, como escupitajos irónicos, a la entrada de los hoteles de Park Avenue.
Hemos visto su madrugada:
incontables parpadeos entre la niebla del día que viene con lluvia;
las larguísimas meadas albertianas;
arroyos chisporroteantes en el ruido del Soho de la noche del viernes;
hemos escuchado al ruiseñor de la madrugada del domingo en Washington Square
y a los gorriones impertérritos, compartiendo sus migas con los humanos, en los
/prados de Central Park...

Hemos visto todo eso y, sin embargo,
apenas nos hemos asomado a su corazón vertiginoso.
Tal vez Hughie o Hickey
o el rey de Harlem con su cuchara para sacar los ojos de los cocodrilos,
nos señalan, sin palabras ni miradas,
la brecha semioculta que conduce a la cueva
en donde el miedo y la transparencia
son la atmósfera de ese corazón desconocido,
bellísimo
hecho de carne empavorecida y deslumbrada.

Segundo episodio

En el que se recuerda a José
Juan Tablada y el autor asume
su pertenencia a la generación
de la bomba. Por esta razón,
en el episodio aparecen las
personas que, a continuación
se mencionan:

Mr. Truman,
Oppie,
King Kong,
O'Henry,
los elementos
Don Pedro Calderón de la Barca,
las gaviotas
y Busby Berkeley.

Al final de la Segunda Avenida,
ahí donde Italia y China
—Kublai Kan y Marco Polo—
convergen y alegremente preparan
grandes fuentes de pasta,
me detuve a tomar el aire
y a dispersar dos o tres pensamientos fijos,
instalados, desde hace diez meses,
en el laberinto semidescubierto
por Don Segismundo, fumador de puros,
judío austriaco y bondadosísimo,
aunque no del todo eficiente, hipnotizador.

Nueva York nos entrega lo inevitable.
Aquí, nuestra condición exaltada por la retórica
toma su exacta dimensión y, un buen día,
al voltear una esquina o al tomar el autobús,
descubrimos que nada tiene remedio.
Es entonces cuando nos disponemos
a apurar el trago hasta la última implicación,
a exprimirle las gotas a la tarde
y a jugar el juego de la felicidad en los treintas,
con toda la irresponsable seriedad
de una coreografía de Busby Berkeley.
Nada importan la pantera de la madrugada,
las termitas del mediodía
o el lagarto venenoso escondido debajo de la almohada.
Hay cielo, nubes, «mujeres que pasan por la Quinta Avenida»;
Sopay, en la banca del parque, hace planes para el invierno;
las gaviotas del atlántico vuelan, con absoluta calma,
sobre las torres gemelas
y King Kong ya pagó su boleto para ver lejanías
desde el observatorio del Empire State.
Y como lo que resta es inevitable,
nos bebemos a inmensos tragos el aire,
compuesto de todo lo imaginable e inimaginable,
de esta ciudad redescubierta por Federico,
antes de que el instante de Hiroshima
nos cambiara aire, agua, fuego, tierra, King Kong y las gaviotas.

Tercer episodio

Recordando a San Juan de la Cruz,
Alfa y Omega de nuestra poesía;
a Calderón, las palmas del Cante
Jondo, Juan Gris y los ríos del
mundo.

Celebrarte, poeta con la luna en los ojos,
cantar tu voz inmensa,
tus múltiples anteojos;
tu forma de estar vivo
y de dar vida
a esas palabras para hacer un mundo
y encomiar los hallazgos de la tierra,
es recordar el ritmo milagroso,
de andaluz neoyorquino o negro de Granada,
con que tus palmas diáfanas
reinventaban la aurora
o describían un río
—Guadalquivir o Hudson—
movible calle ancha, descanso de los ojos.

Estás en las ciudades
en donde el miedo intenta
apagar las hogueras
de la humilde alegría
de unos seres que viven
y trabajan y cantan,
para morir un día
dejando, aún sin quererlo,
la huella de sus pasos.
Porque nada se pierde,
porque el viento no borra
y, más bien, multiplica
los ojos y las manos,
los sexos, las caricias
y hasta los torpes gestos
y la violencia absurda
de los seres que actúan
en el vasto escenario
donde el autor nos deja
con el libre albedrío.

Celebrarte es decir,
palabra por palabra,
los versos que salieron
de tus manos sin tregua.

Tú no calificabas.
Dabas el testimonio
de los deslumbramientos
que enciende cada día.

Y por ser deslumbrado,
deslumbrador amante
de las cosas que el viento
te llevaba a los ojos,
queremos apoyar
nuestros pasos sin rumbo
en el muro blanquísimo
donde tu cuerpo late:
un cuerpo de palabras,
de «música callada»,
una frágil cintura
para iniciar la danza,
unas manos azules
tocando una guitarra,
unos huesos absortos
bajo el claro de luna.

Hugo Gutiérrez Vega

Federico y Granada

Más luna que noche,
más torre que cielo,
más trino que pájaro,
más luz que infinito.

Más perfume que rosa,
más ala que arcángel,
más Luzbel que demonio,
más misterio que ríos.

Más altura que cumbre,
más belleza que Alhambra,
más pena que Boabdil,
más Granada que olvido.

Antonio Hernández

Homenaje a García Lorca

Se arranca el perro asirio de las sombras
y, a su primer aullido,
luna y estrellas hacia el sueño ascienden
mientras el sol,
aún desde su negra efigie,
inicia el gesto.
Tu viaje nocturno es ya metáfora.
Se pone en pie
la salvaje frescura de la aurora.

Clara Janés

A Federico

El sueño:
La muerte en los cuerpos
que viven soñando
Mueren calladamente.

—«No duerme nadie por el mundo»—
Deliras
Despierta la borrachera
—«Nadie. Nadie. Ya lo he dicho»—
Abre la mano
Deja escapar la fantasía
de payaso enloquecido
sin lona
sin risas
¿Quién crees que tira piedras a
tus cristales
cuando naces? El sueño
Federico El sueño
esa lagartija pasea por
tu frente
cazando
devorando el duende Libre
«No duerme nadie»—
... ...
Te siento vivo
acaricio tu respiro
tu verso que despierta el fémur
anquilosado
el baile derramado
de tu fuego
cuando no sabía todavía cerrar los ojos
Pero...
Para siempre Tú
Duermes.

Santos Juan

Poesía vertical

Marcó ciertas palabras para siempre,
como espigas de hueso despierto
en el trigo de sangre y reverbero del lenguaje,
pero no las marcó con lápiz ni con tiza
sino con ese tilde del silencio
que sube desde adentro de la tierra
y se mezcla con la sal de la música
en los cuerpos quemantes y quemados.

Marcó ciertas palabras para siempre
y ellas lo marcaron para siempre,
porque había que llevar otra vez al poema
la hiel y los claveles que enlazan los caminos
y también los más tercos ademanes
del amor y del odio,
del coraje y el duelo,
esos focos de resurrección sin muerte.

Marcó ciertas palabras.
Las cantó para todos.
Las enancó en el lomo
del color y la música.
Nos entibió con ellas
la mano en el arado
que cada cual trabaja.

Nos dibujó de nuevo
este mundo y los otros.
Nos mostró que es posible
ser hombre y ser destino.

Marcó ciertas palabras para siempre.
¿Qué más pedirle a un hombre
que además es un duende?
¿Qué más pedirle a un hombre
que marcha hacia la muerte?
¿Qué más pedirle a un hombre
que abrió el sol y la luz
como un limón maduro?

Marcó ciertas palabras.
Creyó ciertas palabras.
Creó ciertas palabras.
No las olvidaremos.
No olvidar es la forma
de proseguir marcando para siempre
las palabras y el mundo.

Roberto Juarroz

Federico García Lorca

Federico García, Federico García, dormido entre los claveles,
tu sangre moja mi cuerpo y mis pies buscan tus raíces.

Entre las tinieblas donde se debate el dragón verde de las estrellas
he sentido aproximarse tus manos rojas y ardientes como brasas.
Ellas tocaron dulcemente mi corazón con sus dedos encendidos
y no sé qué inmensa marejada de suspiros subió hasta mi frente.

Tu agonía, mía, de todos los que miramos el ocaso del bosque,
el suplicio de los ríos, la columna rota, la escala caída,
tu agonía, digo, era como rojo caballo constelado,
como toro fugitivo, como cristo de agudo rostro primitivo.

He buscado tu vida muerte de imposible vivir muriendo
transfigurada en el corazón de la primavera.
Ya tus hongos, tus lágrimas, tu desnudo y tu siniestro hueco
florecen tibiamente en horas de anunciaciones.

Hoy he visto cómo cuatro arcángeles morenos y desnudos
levantaban sobre tu cuerpo la Rosa de los Vientos.

Juan Liscano

La muerte no era suya

¿Es cierto, cierto, lo de García Lorca?
(De una carta de Miguel Hernández)

No lo sabemos de momento y nada
nos hace sospechar, pero la muerte
es el abrigo aquel de cuando niños
que nos estaba grande porque era
del hermano mayor. Transcurre el tiempo
y el abrigo se adapta a nuestros hombros,
nos llega a media pierna, nos ajusta,
nos cruza por el pecho y es lo mismo
que si fuera cortado a la medida.

Luego lo paseamos por las calles
de la vida. Esquivamos las miradas,
nos cambiamos de acera y aun les damos
esquinazo a las gentes. Todos saben
que el abrigo no es nuestro, pero queda
tan propio, que ya nadie nos pregunta
y la tela se torna un envoltorio
casi igual que la piel, tan necesario
como de haber nacido con él puesto.

Nunca es nuestro el abrigo, nunca es nuestra
la muerte, pero sabe conquistarnos,
tantos méritos hace que consigue
que poco a poco en ella confiemos
dejando que su paño nos abrace
y un buen día caemos en la cuenta
de que estamos del todo a merced suya
y nada de nosotros ya se mueve
si no es con su sombrío movimiento.

«Da a cada uno, oh Dios, su propia muerte».
¿No es esa la oración, Rainer María?
¡Qué hermoso! Y, sin embargo, no es verdad
que cada uno tenga ya asignada
una muerte, un abrigo, como si
de un almacén de ropa se tratase
y alguien fuera buscando la etiqueta
donde están nuestras señas personales,
nuestro nombre perfectamente a punto.
Nunca es nuestra la muerte: siempre extraña,
siempre un traje vacío, una sorpresa,
una cruel atribución, un canje,
una certera crueldad. Acaso
un verano imprevisto el viento sopla
seco, estepario, horrible, como un ciego
vendaval amarillo, como un sordo
tropel de reses negras, como un mudo
torbellino de espadas y rencores.

«Cierra la puerta...» Pero arrecia el viento
y golpea ventanas, troncha ramos,
abate girasoles y sitúa
cuchillos en las manos y en las bocas
sarro y espuma y hiel regurgitada.
«Déjala, no es la tuya...» Orfeo canta
todavía, y aún es cristal sonoro
que se quiebra con un solo sonido.
Pero la muerte no será una rosa.

Y el niño que sabía que era grande
aquel abrigo, huye entre tinieblas
pues que se desplomó su cielo claro.
Busca un ala de lágrimas o a Eurídice,
unas manos, quizá, de madre, un beso
y no quiere ponérselo y se pierde
tiempo abajo, desnudo... (era la mala
muerte). Se alza imperfecta la existencia
y se ha quedado solo entre fusiles.

Luego se fue lloviendo lentamente,
una canción, un verso, un llanto antiguo
moldearon la muerte a su figura.
Al fin y al cabo nos convence y mira
tan a los ojos que acabamos por
asemejarnos a la propia muerte.
Las piedras aprendieron a escuchar
y perduró lo frágil con su vuelo.
La noticia, ya cierta, fue una cita
y el abrigo por fin le quedó justo.

Leopoldo de Luis

Homenaje a F. G. L. en el ochenta aniversario de su nacimiento

Es Gala quien presenta el homenaje;
palabra de navaja
barbera
—amansada con tiento
en sedas afectuosas—.
Federico,
sonriente y un poco
tímido —con los años
se le hizo submarina la alegría—,
asiste
benevolente al acto,
por su frente
pasan cuadros nocturnos,
en orlas de brillantes bambalinas,
que las cálidas frases
de Antonio Gala mueven
con taumatúrgica destreza.
Hay
un silencio de muerte o de respeto
entre los asistentes.
Han venido
casi todos los viejos compañeros
de versos y parrandas.
Aleixandre
—de pie para mostrar que está más joven
que antes—,
Guillén —con su ventana
y su luz malagueña—,
Diego —asido
a su propia figura como yedra—, Laffón,

Dámaso, Sierra, Prados,
Cernuda, Altolaguirre,
Bergamín...
y el fotógrafo
que el año veintisiete
obtuviera la oscura
fotografía
de la inmortalidad.

También Alberti
—estaba allí sin su corte
aduladora—, frente
al anciano poeta,
vive el tierno homenaje
con cierta envidia.
Y,
de pronto,
la descarga cerrada del aplauso
y el fogonazo intenso de las cámaras
sobresaltan al viejo Federico
que mira a todos como si soñara.

Joaquín Márquez

Federico

Barranco de Víznar. Despavorida
luna de agosto. Estrellas que se espantan
como caballos cuando ven palomas
ciegas, acribilladas en la noche,
y estremecen los ecos de los ecos
las últimas almenas de la nieve.
Pero algo queda en pie. La trayectoria
de la muerte se abisma, flecha inmóvil,
y hay algo a lo que nunca alcanza el plomo.
Así, sobre esa sangre, queda incólume
un laurel encendido, una vía láctea
de clamores, un cisne irrepetible,
una piedra de amor para memoria
de un escarnio. Y más, queda un viviente
que aún ama, canta, ríe. Una escritura
recorrida por sombras de palomas
heridas que de algún modo nos salvan.
¡Devuélvenos, Granada, la esperanza!
Quedan tus cumbres de blancor perenne
sobre la sordidez de tus barrancos.

Y esa cumbre más alta, ¡no la olvides!,
que da sus aguas a los arrayanes
como a los corazones. Todavía,
¡mira!, nos los está purificando.

Salustiano Masó

Remoto encuentro con Federico García Lorca

La memoria es unánime, no escoge sino funde en un instante el cielo y el infierno,
devora y pulveriza, anula el tiempo en el torrente del tiempo.
Ahora persigo su recuerdo que repica entre ortigas, altivo como el polen,
la gran cabeza chapoteante y el aleteo de sus huecos en las ferias
pues, hondo como el amor, después del vocerío
era el que exorcizaba la humeante flor de la sangre del toro,
los besados cuernos arrastrados hacia el altar
para que el agua de los sueños baile en los valles
y también la abeja y la uva en la infancia invencible,
hasta que su resonante himno implore y rapiñe en nuestros corazones
y él surja, amarrado a la luna, dorado, en un círculo de disecadas cigüeñas de los campanarios,
codornices, merodeos de zorros,
y brille la cebolla de la Virgen y las liebres colgadas de las patas en el muro del mesón
donde la muerte hace sonar sus castañuelas,
¿pero, quién perdona ese gemido que nada apaga nunca,
el golpe del fantasma en la barrica de vino, profunda y hechizada?
Su alabanza en la aterrada noche,
en la naranja, en el cuchillo.

En Buenos Aires, hundido hasta el cuello en la llanura, me habló del deseo incorruptible,
de la última gracia perpetua del mundo —*dijo*—,
y sea alabada La Verbena de la Paloma como un cascabeleo estival —*dijo*—,
también el soplo del embrujo de la tentación —*dijo*—,
con un traje de andrajos festivos, libre de toda culpa.
Volvió a Madrid y regresó innumerables veces o nunca,
hasta que lo vendaron las inmensas nodrizas de la tierra, las hojas saltarinas,
y aquí su sol de viaje, habitaciones jibosas de los hoteles portuarios,
el súbito destello de la gracia en un saludo o una mosca,
entre los contertulios de la noche y las prostitutas benditas,
el palmoteo del romance dentro de un ataúd,
golpe y golpe de fuego,
erguido ante su drama de bodas y sangre, donde despertará como el rocío,
y el coro de mujeres sonámbulas entrevisto en la sombra
—reverencia esos muslos oliváceos con el taconeo de las furias—
ahora que la mirada de Dios lo busca desde el cielo apagado,
su propia riqueza lo destruía, ansiosa como un niño, y él saltaba y dormía
en pos de la herida terrible del pájaro dispuesta en el oráculo,
sin clemencia, sin ninguna vacilación sino poesía.

Así voló por la ciudad, con una corona de heno, seguido por un tañido de campanas ahogadas
y la ruin caricia del tango, perdida entre ebrios,
hasta volver a abrir la puerta taurina de la noche
y que su memoria se mezcle con la piedad y el horror,
y la adoración de la brillante tierra desde las raíces.
Pero no es eso, tampoco es eso
sino la substancia anhelante de la vida, lo inalcanzable,
de un lado la nube y el beso, la fascinación del sol más alto que el bautismo,
el emplumado resplandor de la luna sobre la Alhambra,
del otro la navaja en la mano, la sangrienta guitarra del desierto.
Ahora el tiempo del orgullo abrió sus alas como una estrella salvaje sobre su pecho,
devastado fue por amor hasta el amanecer de fuego,
y después de proclamar su milagro en la muerte
bendijo aún las nubes errantes y la luz sagrada.

Enrique Molina

Federico

Vivo fuego en la noche, llamarada en lo oscuro,
catarata de risas
y frescos naranjales
en las blancas mañanas de tus dientes,
Federico de alondras
cantando en las auroras,
huracán de esperanzas,
¿quién construyó la muerte
en tu clara ventana?

Rafael Morales

En la tierra sin agua, rumor de llama

Que otros se ocupen de su vida y su muerte,
escudriñen su obra, tallen su nicho
entre los forjadores de este idioma.
Yo sólo quiero darle las gracias
porque en sus versos,
a los seis o siete años, descubrí,
sin entenderla, claro está, la poesía.

Romancero gitano
en edición pirata y de cordel
pero resplandeciente
entre los libros de mi casa.
Abrí una página, encontré
lo que se puede hacer con las menudas palabras,
la música dormida en las palabras,
el color donde suenan las palabras,
los sueños desatados por las palabras.
La luna gira en el cielo
sobre las tierras sin agua
mientras el verano siembra
rumores de tigre y llama.
En la tierra sin agua rumor de llama.
Tal vez
no sea otra cosa la poesía.

José Emilio Pacheco

En la muerte de Federico García Lorca*

I

El remanso no se atreve
a recoger tu caída.
Alma de nardo vencida
por situaciones de nieve.
Cristal de la fuente leve
para tu cuerpo mordido.
Perforaron tu latido
con amapolas de acero
y en una cama de Enero
te quedaste amortecido.

II

Te quedaste amortecido
sin gitanos ni panderos
y un llanto de limoneros
preguntó por tu sonido.
Fuiste un ángel perseguido
por charoles y guadañas
y en la flor de tus pestañas
los yunques gritaron lumbres.
Nubes heridas de cumbres
derramaron sus entrañas.

Manuel Pacheco

* Poema quitado por la censura de mi libro *Los caballos del alba* publicado por Ediciones «Ensayos», Madrid, en 1954.

Versos de otros y de uno para Federico García Lorca

Anticipada primavera

El crimen fue en Granada, en tu Granada:
¿Quién dirá que te vio y en qué momento?
Afuera tiembla de pavor el viento,
mientras flota sin ti la madrugada.

Y quiero ahora no decirte nada
de lo que hizo la muerte aquel momento:
un escaparse, un abandonamiento
del cuerpo y de tu alma desvelada.

¿Quién lloró por los ojos arrancados,
por tu voz de naranjos enlutados
y tu sangre en vaivén como la ola?

Pregúntaselo a alguien que quisiera
llorar de anticipada primavera
en el invierno de una casa sola.

Soneto con otra luna

Bajo el olivo es donde el polvo siente
crecer su corazón continuativo:
Federico, también bajo el olivo
crece tu eternidad continuamente.

Allí, en el fondo de tu adiós cautivo,
te visitan las noches del relente
y en los chopos la luna en su creciente
le hace creer al mundo que estás vivo.

Con otra luna, la de pergamino,
toca Preciosa desde el verde pino
mientras le esponja el traje su donaire.

Y en lejano olivar, el entreliño,
en una gota de agua busca un niño
la voz que no encontrara por el aire.

Luis Pastori

Postal a Federico

A ti, Federico García,
amiga voz que nunca oí
de tu boca cuando eras hombre
y hoy resuena más cierta en mí:

Desde una noche de Lisboa,
treinta años después, abril,
quiero escribirte que estás vivo
aunque no sepas tu latir.

La Casa de Bernarda Alba.
Negras las penas —y el mandil—
en Portugal como en España.
¡Tu voz qué bien se entiende aquí!

Tu palabra, viva moneda
que sí se vuelve a repetir.

Antonio Pereira

Oratorio del sexo y el ángel por Federico

Angel de las anunciaciones:

Los labios hechos a las palabras se estrían.
Buscan los labios tiernísimos surcos, amorosas llagas y profundizan averiguaciones en la carne.
Oh boca, cierta para ajustarte en el silencio, para hacerte hurtadilla, escaladora y nocturna.
Boca para hendirte en la tibieza, para alzarte por la total extensión del cuerpo conquistado hasta ser vertical y filo en la palabra.

Poeta del silencio:

Oh palabra inútilmente derramada, hecha líquido insostenible en el otro, nunca molde.
Angel, yo te conozco en la muerte y en el silencio, en la risa iniciada del amante, en el espacio que no sabe del lucro y el poema.
Angel en mí resucitado, ángel en mí capricho, yo te conozco y te conjuro en la lucha crecida del pubis y en su espada. Yo te conozco en la intriga de la cerradura, en las sábanas metálicas de los espejos, en toda agua y río, en toda veladura y sombra.
¡Angel simulado en las plumas del tacto! Exacta medida —ya no mito— del deseo en bodas con el cuerpo.
Voz del que espera ser hallado en la palabra:
También mi herida es parte del poema: su testimonio.
El verbo es un grito germinando en la pared de este pecho.
Y el lirio me ha dado su fruto más precioso.
La espina, su huella y su quejido.
Y yo comeré de lo que has comido de mí para que puedas celebrar en este cuerpo la transverberación de lo concreto. Hasta que el líquido vuelva a su principio.

Rafael Pérez Estrada

Escena de Perlimplín huyendo de su jardín

«Tu marido acaba de matarme con este puñal de esmeraldas... El salió corriendo por el campo y no lo verás más nunca. Me mató porque sabía que te amaba como nadie... Mientras me hería gritó: ¡Belisa ya tiene un alma!...»

Perseguido por su crimen perfecto, Perlimplín se pierde en la noche desnuda de marzo, cruza corriendo los campos y se refugia en el regazo frío de Granada. La luna brilla en la sangre de sus manos sin herida. Corre como un poseído. Intenta huir de su espanto. Lleva una chaqueta malva como su amor y una peluca de bucles blancos que a punto está de caer cuando Perlimplín, ciego, tropieza con una farola y la apaga. Sigue huyendo en la sombra. Lo asusta el eco de sus pasos en las calles desiertas y el propio ruido ronco de su respiración. Es la respiración de un asesino, piensa mientras empieza a sonar una guitarra que convierte su huída en danza temblorosa.

Al ritmo del pavor, su danza, como miedo encarnado, atraviesa las calles esquina las esquinas, recorre los rincones de la ciudad dormida, salva como un relámpago inseguro los acechos angostos de la Judería. Al llegar a Bibarrambla, vacía y temblorosa como el hueco que siente en su pecho, oscura y amarga como la sangre que siente subir a su boca, lo detiene el asombro: un unicornio blanco y sosegado atraviesa la plaza lentamente y se pierde en la noche también estupefacta.

Perlimplín, ahora inmóvil y perplejo, acaricia con la misma lentitud delicada del unicornio y de la música que cree escuchar, la sangre de su mano. Sólo ahora recuerda que es su propia sangre. El no puede saber que se trata de tinta, ni que, al fin y al cabo, la tinta es otro nombre de la sangre. Ve tres gotas más en la seda jadeante de su pecho. No llora. Ni se mueve. Clava su mirada en las arenas negras de la noche. Mira absorto un punto de la noche y jadea como un animal agazapado. Como una fuente que mana del silencio y de su pecho, comienza a murmurar su monólogo. La luna creciente de marzo, amarilla y musulmana, y el tono de su voz parecen irreales de tan melancólicos:

He amado tanto que no sé quién soy.
No sé si he muerto. No sé qué decir.
Que la noche se calla y nadie sabe nada.
¡Ay, Belisa, amor mío!
¡Ay, Belisa, un puñal!
Un puñal en mi pecho galante,
un puñal en mi pecho de papel,
un puñal de esmeraldas
para el fuego ficticio de mi sangre...
¡Sólo muere quien ama:
los demás ya están muertos!
Y yo te amé, Belisa, hasta matarme.
Yo, que fui tu marido de milagro,
y tu amigo y tu amante y tu corona
de camelias de menta imaginaria...
Yo, que fui la colonia de tus sueños adúlteros
y deseé tu cuerpo y no lo tuve.
Yo, que quise morir estrangulado
por tus manos de miel y fue imposible.

Yo, que te amaré siempre,
no me maté por celos ni venganza:
yo estaba lejos de esas tonterías.
¡Fue el deseo, mi amor, fue su fuego asesino,
la locura insaciable del deseo...!
¡Yo me maté, Belisa, porque te amaba
y para que me amases...!
¡Ay, Belisa, me he muerto
y ya no sé quién soy!
Mi cuerpo maduró deseando el tuyo,
y lo deseó tanto
que un día, como un fruto
se desprendió y fui dos:
uno miraba cómo tú dormías
al calor de su vieja piel ardiendo,
el otro te asediaba con sus cartas sedientas,
cartas de carne, cartas que sudaban...
Las lanzaba con piedras
por el balcón abierto de tu alcoba...
Uno hizo temblar tus pechos
sin más caricias que las del misterio.
El otro se apoyaba en su almohada de plumas
y velaba y veía las alas de tu sueño...
¡Ay, Belisa,
ay, aquel clavel dormido!
¡Ay, aquel clima tibio de tus sábanas,
clima del paraíso y de mi infierno,
calor cruel donde creí morir
e imaginé otro cuerpo para mí
que es ahora tu alma para siempre...!
Para siempre sin paz. ¡Sin paz, Belisa!
¡Para siempre escapando y olvidando de qué!
¡Huir sin saber nada!
Como humo sin fin, como si nada...
¡Vivir huyendo! ¡No poder morir!
¡No tengo honor ni vida!
Quisiera divertirme...
Soy un papel en blanco que vuela bajo el alba...
Soy un papel, Belisa, escríbeme.
Escribe mi blancura de cadáver
el nombre de ese amante que murió entre tus brazos
y que llenó de sangre tu jardín.
Dibuja con su sangre y con la tuya
el ciprés sorprendido de tu sed,
ahora que te has quedado
sola con tu deseo,
ahora que comienzas a saber qué es amar,
ahora que ya no hay nadie

y el mundo es un desierto y es mentira...
ahora, tú, amante en vilo,
atenta y enviudada,
gemirás para siempre de amor bajo la luna
en páginas, insomnios, madrugadas, desiertos...
¡Ay, Belisa, Belisa!,
¿dónde estamos?
¡Ay, Belisa, me he muerto
y no sé qué me pasa!
¡Ay, Belisa, ay, Belisa!
¡Yo ya no sé quién soy!
¡Ay, Belisa, ay, amor!
¡Yo ya no sé de quién es esta sombra!
¡Yo no sé por qué tiembla
ni de qué color es!
¡Dímelo tú, Belisa!
¿De qué color es mi sombra?
¿De qué color es la sombra
de un pobre hombre que ha muerto de amor?
¡Ay, Belisa, ay, amor...!

Su voz, como sus pasos y sus brazos, balbucea. Como los de un borracho o un niño cuando está aprendiendo a hablar y a irse solo. Parece un muñeco y es el amor mismo. La música lo mece. Mira a su alrededor como buscando una explicación, un pétalo o un algo de certidumbre. Canta un gallo. Perlimplín mira al cielo. Lentamente, acaricia sus párpados. Sigue mirando el cielo. Vuelve a cantar el gallo. Perlimplín extiende sus brazos con las manos abiertas y comienza a cantar su más lograda e íntima canción:

Amor, amor,
que estoy herido.
Herido de amor huido;
herido,
muerto de amor.
Decid todos que ha sido
el ruiseñor.
Bisturí de cuatro filos,
garganta rota y olvido.
Cógeme la mano, amor,
que vengo muy mal herido,
herido de amor huido,
¡herido!,
¡muerto de amor!

Y se va. Y se vuelve a perder en la madrugada desnuda de marzo, en las calles de Granada. Cuando abandona la plaza, la luz crece. Se oye cantar por tercera vez al gallo. Y, como respondiendo, el relincho irreal del unicornio, muy parecido a un grito de mujer. Pasa una bandada de pájaros de papel negro. La luz crece rápidamente hasta resolverse en un súbito

OSCURO.

Juan Vicente Piqueras

Vigilia en el olivar de Víznar

I

¿Era esto?

La memoria astillada.
El llanto de ceniza.

No hay línea divisoria.

Madeja de señales
imposibles. Tampoco.
Ojos ya siempre entre dos luces cada vez más distantes
porque la noche retrocede aprisa
y el día se ha detenido lejos y no llegará.

Mantis enamorada
diciéndome al oído: «Era esto».

Mi doble, el iniciado, ¿dónde está?
Si lo sabía, ¿por qué no puede liberarme?
Le digo «ven», le estoy diciendo «da la cara»,
pero sólo me llega el hormigueo
de la sangre en mis manos,
pero sólo recuerdo el silencio simétrico
a cada una de mis palabras. Era azul,
y el azul es el último color que se pierde en el agua.

Lo que he mirado, ¿dónde está?

Neutro mar, limbo esférico de la negación,
pasarela sin fin y equilibrio indiferente.
Allá abajo, agua adentro, la vela azul del sol
hinchada por la sombra.
Y una señal que dice: «eh, tú,
mira detrás de ti; hay alguien que te dice: eh, tú,
mira detrás de ti: no hay nadie».

II

Debería elegir una música para identificarme,
sí, escribir en un tronco de árbol
los primeros compases para que los leyera
quien no fue mi amor
y me amara desde siempre.

Debería escuchar esta noche esa música
y embeberme en su limpia sustancia
para que cuando la oyera
quien no fue mi amor
me amara desde siempre.

Esa música que no he oído nunca
pero que está ya ahí, ansiosa de memoria,
y que se me parece porque siempre le canta
quien no fue mi amor
y me ama desde siempre.

III

Haec nox est

Esta es la noche de las horas borradas,
la noche que se mide en líneas espirales,
la noche en que las heridas no pueden ahondarse ni pueden cicatrizar.

Esta es la noche que esperaban los ríos del cautiverio para desbordarse,
la noche en que es imposible el reposo y es imposible el vértigo,
la noche en que nadie conoce su rostro.

Esta es la noche en que los amantes se suicidan mirándose,
la noche en que los mensajeros lloran la noticia,
la noche en que los dioses no dan abasto enjugando las lágrimas de los que vienen de la gran tribulación.

Porque ésta es la noche en que suena una continua nota anónima,
y los árboles se hunden en el mismo agujero que los había parido.
y la lluvia no tiene donde caer,
y el dolor ha pasado, y la ausencia ha pasado.

Porque ésta es la noche de cada día,
la noche aquella en que el amor corría tanto peligro,
y no sé qué decir para que todos se vayan,
y el principio y el fin, ¿qué hacen tan lejos?,
y no hay quien llegue al mar.

Pedro Provencio

F.G.L.

Cruza tu voz por afilados vidrios
y tu lengua se enreda en los alisos
desde un inmenso abeto verdinegro
donde tu alma detiene las montañas.

Después de háberte ido sólo el toro
suficiente y manchado por espátulas
golpea las penumbras con las cuernas
y alimenta los yunques del mugido.

Tendrás un hito eterno por los mares
y un montón de esqueletos arrogantes
que desconocen quienes en taquillas
no barruntan tu aliento de romero.

Has llegado sin fin a las campanas
con el mito perenne del gusano
donde duermen mil nanas malheridas
despeinando la lluvia con su furia.

No hay herrero del tiempo que asesine
los tallos que brotaron de tus ojos
por donde los manzanos cualquier tarde
colocan homenajes de cigarras.

En los boscos paisajes sin amantes
donde las madres sueñan salamandras
la muerte cuida bien de tus insectos
y la luna se mece entre tus labios.

Juan Quintana

Una lejana voz adormecida

De las oscuras torrenteras hasta la voz del odio,
como paloma virgen estremeciendo auroras
una imagen vivaz quedó, de pronto, rota.
Era un tiempo
de negros nubarrones, horizontes de charcos y de heridas.
Ser entonces poeta ya era imperdonable,
como ser pajarillo en un nidal de cuervos aguerridos.
¡Aquella estupidez de muerte llenando los caminos,
especiales violencias arrebatando vidas
en nombre de un Buen Dios al que ignoraban!
Barrancos ateridos, vil metralla, la fuerza de silencios
quebrando antiguas melodías de palabras:
pudo haber aires limpios, algún intento audaz
para pacificar las calles.
Nada tuvo lugar, salvo lluvias
de esa pólvora ciega que destruye geografías, quema casas.
Era grave pecado el inventar paisajes,
el suscitar canciones,
el clarear tinieblas,
el dejar unos versos al borde de las lágrimas...
La sinrazón, que entonces vestía de uniforme, apenas comprendía
que alguien dibujara sonrisas en ciertos corazones
o que hablara al mundo de algunos dramas cotidianos.

O tan sólo una luz
en el mundo cerrado de los pobres:
sucedía una revolución para otras gentes,
los humildes volvían a ser desheredados.
¡Tanto tiempo gritando una igualdad que no llegaba!
Eran horas aquellas en que la tierra seca
esperaba revanchas de sangre.
Poco a poco el caos
intentaría reducir a silencio las gaviotas,
contaminar las aguas de los lagos,
amontonar cadáveres sin nombre en las playas.
La civilización cristiana dio entonces grandes pasos.
Era, tal vez, como si borracheras de violencia final
hiciera permanecer el lado negativo de las cosas
frente al jarrón de flores apagadas,
junto al río aterrado de ver quebrarse pasos,
ante erizados bosques de historias inventadas...
Podrían refulgir algunas quietas huellas,
pero sólo entre el lodo
renacería luego el silencio, horizonte arrebatado.
¿Quién iría a decirle a Federico que la suya
pronto habría de ser una «lejana y dulce voz amortecida»
sin otros horizontes que una historia
para enterrar por fin tantas desgracias?

Manuel Quiroga Clérigo

Y tan de ellos

Memoria inabarcable de Federico:
«Ovejita, niño mío,
vámonos a la orilla del mar.
La hormiguita estará en su puerta.
Yo te daré la teta y el pan.»

En su homenaje granadino y hermanamiento – algo más que oficial – con Juan Ramón Jiménez. Fuentevaqueros, 1981.

Y CÓMO, cómo seré yo
tan de aquí, me decía a mí mismo,
día seis de junio del ochentaiuno,
calle Elvira arriba y abajo como cualquiera de sus golondrinas

(las que se van a la Alhambra
las tres y las cuatro solas).

Serena y fresca la estación
al bajarme del tren, ocho y media de la mañana,
bostezaba el sol en la sierra,
campanas por la luz
delicada, grande. Allá arriba
el Albaicín quería contarme algo,
pero no lo acababa de entender
y le hice así con la cabeza: luego.
Luego, a la noche, me lo dices.

Solo qué bien andar y andar
por tanta cosa mía, Bibarrambla
mía entornada, dormilona aún,
café, vicioso piononо mío,
churros míos y periódico mío. De Granada.
Y uno (sin darse cuenta todavía)
venga que venga a preguntarse pero
si soy de Cádiz, ¿cómo también,
cómo también tan tan de aquí?

Hasta que fui entendiendo
que en la pregunta estaba ya
la respuesta, bastaba
con suprimir las interrogaciones
y el acento del cómo:
sí: como tan de aquí,
de tan todo este largo aquí
nuestro y uno, andaluz, Caleta
gaditana alargando
por el filo del aire, hasta las piernas
del Mulhacén, tranquilas olas suyas
—oleaítas, mare, qué fuerte venéis—
y el viento aquel salobre a mojarra y róbalo
en los tilos de Bibarrambla,
Limonar mío y Palo alegres, Puerta de Purchena, Conquero humilde,
Alfalfa pajarera de Sevilla,
Cadiato en Jaén,
Plaza del Potro, , mío todo: nuestro.
Lo dicho y mucho, mucho más,
vive también aquí, por esa añeja calle granaína
de La Párraga, donde mi añeja fonda de los 50,
por el Horno del Oro y el Rey Chico,
en la casa de Paso y por el Arco
de Las Cucharas, en Alhamar,
Aljibetrillo, Almona Vieja del Picón:
lo nuestro, que aun se crece como nuestro
con el exilio, con los años
en Madrid del exilio
cabrón.

Porque, ah, claro, de siempre,
propiedad familiar hereditaria Andalucía toda,
propiedad de los ricos pero más de los pobres,
mía y tuya y tuya,
nuestra por escrituras de hematíes,
de neuronas, de ojos,
no de papeles ni notarios.
Todos terratenientes, todos playatenientes,
viñolivartenientes,
martenientes y monumentenientes:
andalucitenientes.
Los dueños verdaderos,
tú, tú, tú, yo,
de amargas todas, deslumbrantes todas,
dulces y fuertes todas, jubilosas y doloridas
Andalucías nuestras, muchas: una.
(¿La Oriental y la Occidental? Buf: un apaño de geógrafos
ayer o de políticos hoy).

De modo que también
Moguer, la ría ocre
-hoy medio pútrica, ayayay -
de Huelva, patrimonio natural eran y son de Federico García Lorca,
y el Zacatín, su Alcaicería,
las fulvas torres alhambreñas
o bien Fuentevaqueros, propiedad
de Juan Ramón, aquel
señor de barba nazarí.
Tan suyas como todo cuanto nos han quitado
y nos siguen quitando los hombres o la muerte.
Pero cuanto he nombrado, nuestro es
como lo fue y lo es de ellos,
de aquellos dos por quienes
estamos ahora aquí
y que andan ahora mismo por aquí,
tenedlo por seguro,
más abiertos al mundo cada día
y cada día más andaluces.

Fernando Quiñones

Proclama y encomio de la única realidad

Discurso pronunciado por el Sino para acompañar
el tránsito de Federico García Lorca.

DEJA ahí el corazón, entre los matojos y las cagarrutas. Ya se derretirá en su propia sangre, porque el cuerpo es solamente una fatiga, algo que no se puede mantener en flor desde cuando aparece. Olvídate de él. No eras tú. Era tu esfinge, nunca tu sustancia, ni siquiera tu ceniza será, por mucho que la nombren. Tráete tan sólo el aliento desprendido de la voz, como si lo hubieras sentido siempre nada más que en los ojos, hecho plumas de pájaro. Basta con su función para llegar al último espejo del mundo. El aliento se culmina en el espacio de lo paráclito, donde se revelará tu presentida infinitud. Y sabrás lo que es ver poniéndole luz a cuanto jamás te poseyó, al abandono de un olvido temerario que no estuvo en tu sentir. Te espera la realidad del crisol de lo atávico, toda la esperanza intuida en su calibre verdadero, aquello que una vez o una vida no te aclaró el escribir. Tiene forma de espuma sin estar en el agua. Es un sonido antes de empezar, realidad impalpable, pura fe. La mirarás emergiendo sin representarse y la adivinarás haciéndose misterio. Vamos hacia su justeza esparcida. No creas que es una estrella, no. Cada estrella, como cada río, cerro, lirio, quincalla, disparo, bulto o sueño, es una visión que termina en sí misma debatiéndose. La realidad que te anuncio y englorio no tiene ni tripa ni silueta en su plenitud inabarcable. Es todo pensamiento emocionado, fuga paseándose. Ahora aprenderás que la tierra no es el lecho de nadie y por eso has perdido el esqueleto que ya no te sirve. Es el aliento quien te justifica y prevalece. Tu aliento eres tú, tu memoria para los restos, errante y retentiva. Mas no esperes nada de Dios aunque todo te lo diera: su lado y su combustión, porque el sitio es tan grande y la realidad tan intensa en su deslindado horizonte, que suspirará en ella sublimado, alentado como un vino y asumido por tu verbo, salvado por ti mismo, eternecido para El. Y todo lo que has dejado en un charco de sangre se convertirá en leyenda y en cruz, pues la tierra no tiene otra resonancia. Allá, donde vuelas, no alcanza su raza la fantasía. Allí no puede penetrar ni la divagación ni la simiente de una escarola en hervor, no tiene poros la realidad en su niebla entretejida y límpida, en su columpio dislocado. No se descuide un instante, la rabilarga crujía de lo real, ni parpadea en su descalzo presente, ni se sucede. Tendrás por imagen la cavidad de tu íntimo hálito alígero y de la altimetría de un amanecer percibirás los capítulos de tu nueva odisea. Aquí, absórbete, que este es tu paraninfo y estremecimiento, te sentirás inmaculado, serás tu propio público. Y nadie, ni ninguna magia, podrá dibujarte el alma, porque sólo tú, aliento de tu aliento, dilucidarás tu enigma en un quiebro del aire.

Manuel Ríos Ruiz

Jeroglífico del desconsuelo

Por eso resultaría muy fácil abrir de golpe el armario
y sorprenderte allí, muy formalito junto al tarro de avena,
lamiendo una cuchara sucia de miel. O levantar una piedra del jardín
y oler las cicatrices de tu sueño entre geranios machacados.
Pero también tendríamos, al unísono, que recordar tu viejo truco
de arder entre las olas o avivar, soplo a soplo, el mesurado incendio
con que la nieve retuerce los venados y los pinos.
Casi tan fácil, pues, como explicarnos
por qué eres un cadáver que aún no ha aprendido a descansar,
por ejemplo.
Pero llegados a este punto todos ponemos cara de enterados,
de poseer la consigna. Rompemos filas y empezamos a gritar.
Casi tal vez porque después cantamos:
Federico era nuestro barquito de papel que se perdió en alta mar.
Federico es nuestro lujoso, tranquilizante, papá-mamasota
que antes fue grillo, bigote de sultán, labrada mariposa.
¡Federico!
Y gimen los violines y enfatiza el delirio el orden de sus olas
y nos quedamos quietos, duramente vacíos,
viendo sangran tu espuma por las sienes del trigo.
Tal vez la poesía
(esto lo aseveró en un templo o un mercado de víveres
el hombre que carga el gran pescado en la cajeta de emulsión)
puede ser la prueba irrefutable de que Dios existió alguna vez y tuvo compasión de su esqueleto en las llagas del hombre.
O que las nubes, ¿quién sabe?
O que alguien, todavía más temible y risueño que el secreto,
nos vigila y espera.
Pues las palabras siguen ardiendo,
los muros y las playas amanecen diariamente
y todos los estragos no han logrado vengarse de nosotros.
Pero sucede que sigues esperando sin encontrar esa silla vacía
en que puedas sentarte a reiniciar el diálogo, a toser mansamente,
a oír cómo gimen los ojos y las hojas en la lengua del día.
Pues la rosa sigue y ha de seguir girando entre tus dedos,
en tus dedos sin nadie, entre sombras ajadas,
llamando sin llamar a nuestra puerta
con tu frente mojada por un terco rocío.
Federico: si te dijera muerte, mentiría. No muere lo que arde
y se sacude y busca unas entrañas. Sucede lo que siempre ha sucedido.
Siempre estarás contando el repetido cuento de la tierra,
ese de no acabar, el cuento cuento:
el del susto al abrir un ropero; el insondable enigma de un saludo;
el pavor de unos zapatos sosteniendo un amigo;
el secreto de la toalla tendida (desplegada) en un alambre.

Todo esto lo contaste cada siempre,
con zureo de paloma mascada por un tigre,
con dulcísima voz de niño merendado por un ogro.
Alguien sigue nombrando el fastuoso rigor de la tarde,
el ceño de una vasta ciudad, la plúmbea orgía de la primavera.
El poeta (ahora bailan y cantan el asno y el bufón
que hacen sangrar los cascabales como si fueran claveles)
es el payaso de los inflados bombachos.
Su traje sin sentido, sus purulentos parches de alquitrán o albayalde,
sus bellísimos zapatones de ánade.
El mismo que come en el rincón, casi comiendo por hacer que come,
sus bolitas de alcanfor, hasta sus propias vísceras risueñas,
y nos mira (como un mar, como el mar que siempre nos rodea)
con orillas de tinta en sus pupilas.
Y él lo sabía mucho antes de nacer, antes de ser preñez de tantas madres.
Lo sabía.
Y después lo cuajó y repitió hasta el cansancio,
pariéndolo sin fin en duro monte, en quijada bostezo,
en llagada amapola,
en los fieros muñecos (los testigos) que hermanan el silencio con el trino.
Y otra y esotra vez las macizas mujeres (las guardianas)
que defienden el velorio y la siembra,
el cántaro y la llama del horno.
Lo sabía con todas sus colinas y muelles en la espalda
y la peluca llena de piojos del magistrado
que atentamente mira al chulo que masca su palito de limón.
Lo sabía.
Todos en uno hasta alcanzar ninguno en asumido resplandor y fuego.
Enseñando a la muerte (a la nuestra, a la de cada quien
mojando de sudor su cada cosa) a vivir y a ganar su cada día
entre frascos sellados y guantes con tumores.
A vivir de verdad su propio sueño.
Y esto lo dijo, pudo ser, acaso poniendo una palabra aquí,
con su estricto gemido,
y otra palabra allá con su mínimo infierno de alegría.
También su prestable cicatriz, su pómulo secreto en cada rostro.
tampoco dijo lo demás, si pudo.
Pero enseñó a la vida (a la nuestra del grumoso estupor y el pan de cada día)
a ser más muerte, a ser muerte de veras, muerte en vida,
lo que estalla en ala, sed que aliña el estrago,
azul que lame y rompe sus espejos.

¡Y tan herido de terror, tan solo, tan lleno de guitarras y mendrugos
tan urgido de amor, tan atestado de dientes, orinales y retratos!
Ahora habla el espantapájaros que dora las espigas y les pone su vírgula de paja a los ojos de cada muerto para que sigan despiertos. Cambia, pues, de tono, carraspea. Afirma con su más hondo eructo de barítono en celo: Tus caminos fueron de aceite y oro. Tu casa, de lástima y jazmín. Tu voz tuvo a la noche por hermana y fuiste el tesorero de las viejas palabras. Todo lo que nombraste contiene cal, lujuria, saliva de la tierra. Eres el presente de una alquimia futura. Alguna que otra vez —relámpago y fantasma— emerges de algún pozo y bautizas el agua. O escribes nuestro nombre y apellido en la fronda de un patio o el recuerdo defiendes —hiriéndolo en su centro, besando sus estigmas— para que no olvidemos. Para que tu fulgor, tus octubres de hierro y levadura y tus jueves repletos de brujas y santos a caballo, regrese a nuestras venas. Y sepamos lo que pesa un dintel, lo que alindera y defiende una lámpara, lo que espera —urdido, sembrado, leído y olido por nosotros— en un tiesto de orégano, en un libro entreabierto, en una rosa.
Ahora te busco en un soneto (aquel de luz y nardos que disuelve
un triunfo de cenizas por el cielo)
abro tu voz, el mimbre de tus alas,
entre espumas y sables que juegan con la luna.
También aquí, de nuevo, hirviendo sus adentros,
las terribles madrazas, que se comen sus codos y sus senos
mientras raspan y afilan su garras en la piedra.
Persigo, te repito, ese momento
en que descubres una invisible grieta en un puente, en un búcaro
(tus romances, al fondo, tienen zagalas de grosella y anís
y nanas errabundas
y olifantes que trazan las facciones del miedo)
o adivinas el torso de un dios en el grito de un niño
o escuchas el aplastado llanto de las vacas
lamiendo sus terneros entre sagrados matarifes
o cuentas y recuentas los centenares de miles de patos
que tiemblan diariamente (descuartizados sin plegaria, sin gracia)
entre las fauces de un monstruo vacío.
Tal vez me explicarías, lograrías explicarme,
el corbatín (ese dato, esa concreta fecha en un huerto o una alcoba)
con que enlazaron tu íncubo de ojos atónitos,
de joven emir que escucha el pésame de una fuente.
O tal vez, asimismo, borrar el laberinto de papel o de hojaldre
donde tu mano extiende —cada día, cada hora, cada feroz segundo— esa misma manzana
que fecunda el silencio y envilece la lluvia.

Ha llegado, pues, Federico, el momento de ponernos serios. Ya he alineado los múltiples disfraces que me harán plenamente reconocible: mi potente mostacho de historiador; mis medias listadas y mi bonete de niño mimado después de su primera comunión; mi sotana y mis calzoncillos de alzapesas de circo; mis famélicos hombros y mis sólidas tripas de gerente. Y también desplegadas, por si acaso, mis alas de celofán, mi pornográfico estornudo y mis confiables incisivos chupasangre de ángel de la guarda. Estoy, por tanto, dispuesto a explicar y a explicarme. Todo al unísono. El girasol también y las campanillas del carruaje o de mi bombacha de bufón. Por lo tanto, si acaso, y por lo mismo. Soy un hombre —miradme con suma atención por mis muchísimos lados, esquinas y perfiles— que está declarando, declamando o esputando sus tantos oropeles, recovecos, cachivaches y manías y que hasta se permite el lujo de disparar, de cuando en cuando (con afelpada, astuta y reflexiva timidez) las calculadas flechas de su llanto. Como quien dice, poniéndole su punto a cada jota. Y esto lo hago porque también esta y aquella y esotra declaración fueron juradas, testamentadas, hasta rizadas, digo. Y un atronante (navegable) río de alguaciles, pirómanos, mamertos y notarios logró, al fin, descubrir al inocente (al que tapaba su desnudez con el último lirio) llenándolo y frotándolo con su cieno de pus y de gargajos, de sellos de correo, erizos triturados y baba de juzgados y letrinas. Y por ti, para ti, por tu suplicio —por el tiritante que tuvo un ojo para cada ventana, para cada mirada y cada espiga y recordó que cada aurora nos tiñe de sangre y que todo hombre puede y debe ser un redentor; por abusar a su antojo de tu almario y tu vientre, Federico —una engrudosa confabulación hizo posible ese remedo o renegrido furor de asqueado veredicto en que el techo, la piedra y el umbral de cada casa quedaron, en tiznada apariencia, lavados de toda culpa. Pues el vinagre (óyelo en el murmullo de esa fuente que a tu costado llora por el crimen, lo gime y lo repite gota a gota) la lanza y el gargajo no han terminado su labor. El festín no ha terminado todavía.Y sin embargo.

Héctor Rojas Herazo

Muerto de verdad

Gallus exultans canit- Prudencio
Conviértete a tu proporción, conviértete a tu hombre- J.R.J.
Trabajar como protesta- F.G.L.

El gallo lo sabía.
Cavaba con su roja piqueta calicatas al alba,
desde siglos sabiéndolo.
Cavaba. Ciego. Alerta. Irremediable.
Y de nada servía.
Era imposible ya trabajar en señal de protesta.
Protestar con ambiguos personajes, metáforas,
historias personales (o escuchadas), desplantes andaluces,
universales tópicos certeros.
La muerte —la inocente—
se regalaba su tributo.

Pero el gallo seguía despertando
con su clarín al mundo.
Falso cadáver tuyo con hebilla de oro
horizontal yacía ajeno,
sin aceptar la aurora como negocio último del ciudadano Federico.
Tarde cantó. Muy tarde.
Cantó cuando cesaba tu aniñada protesta contra todo lo útil,
lo perfecto y lo válido revestidos de escamas,
lo de todos los huesos importantes del mundo al revés,
presentes en la calle
de día de guardar y no dar al vecino,
al más tonto perdido trabajando.
Pero el gallo engallado en Granada cantaba
en la lucha purísima de su desparpajante toque rojo,
y no anunciaba muerte, ni siquiera de dulce (de novia),
sino vida inconsútil,
agua clara,
alegría.

Aquel hombre tendido, perdido en el barranco nocturno,
no podía aceptarlo, levantarse, afeitarse,
acodarse en el tajo manantial y benéfico
de la protesta trabajera,
como en sus horas buenas anteriores al cambio.
Y en Nueva York seguían castigando con sorna a los negros,
y aquí aún al gitano se le sigue expoliando de su alfabeto en fiesta,
y en vano el hambre etíope
pretende aderezarse de blanco, como el lemur de Roma
ante el ruido higiénico de la locuaz cisterna mañanera mundial,
y nadie sabe calcular el tiempo
del jaque-mate atómico tremendo, entre el reguapo Reagan
y el tachonado Gorbachov. Y somos.

Llegó tu muerto rápido. De bala. Sin problemas.
Ni protestar calladamente,
ni escandalosamente proseguir trabajando otro jueves,
u otro martes y trece, con frío, te fue dado.
Se derrumbó la inmensa masa informe
de todas las galaxias del odio
sobre un determinado hombre inerme,
que no volvió a decir buenos días al hombre.
Cayó. Y silencio hubo. No catástrofe.

Tan sólo el gallo persistía en réplicas
a las sombras,
trabajando agudísimo.

paciente en su diaria protesta contra el hado.
Jamás en esas décimas de segundo pudiste,
mientras la urgente muerte se imponía,
convertirte en tu hombre anterior ultrajado,
sino que se te indujo, con la complicidad de todo lo pequeño y deforme,
a ser la proporción más aberrante
de tu cadáver infinito y trágico,
imposible a la alerta del engallado gallo matinal,
pero refloreado de pámpanos y de alegres campanitas del campo
tu verdadero muerto.

Mariano Roldán

Alfarero de Granada

Alfarero de Granada:
Ese barro modelado
Por tu mano apasionada,
Seguro que está mezclado
Con la ceniza encantada
De un poeta asesinado.
Alfarero de Granada.

Jornalero granadino:
En esa rubia gavilla
Late el corazón más fino
Que se ha podrido en la arcilla:
No lo olvides, campesino,
Cuando cantes en la trilla.
Jornalero granadino.

Roja rosa enfebrecida:
¿De qué fuente o de qué veta,
A qué corazón o herida
Está tu raíz sujeta
Para estar así teñida
Por la sangre de un poeta?
Roja rosa enfebrecida.

Antonio Romero Márquez

Noche del alma

Una dalia de penas y alegrías
te mandó mi corazón caliente.
F. García Lorca

Quizá nunca vuelva, y te lo digo,
a la solitaria hortensia de tu casa,
a la alta yedra de tu cenador atenta.

Quizá nunca vuelva Federico
al organdí celeste de su cama,
a la secreta luz de los tallos fresca.

Porque, quizá, noche abajo nos espere,
con un violín herido en el deseo,
pintando oscuros sonetos de amor
a las estrellas.

Quizá nunca vuelva Federico,
pero yo aguardo, te lo juro,
con un ramo de jazmines en la boca.

Manuel Salinas

F.G.L.

A mí me atacaron y me defendí. Me odiaron
y odié. Pero ansié delirantemente, hasta las
lágrimas, que me amaran.
Manuel Mujica Láinez. BOMARZO

De aquellos años sobreviven apenas largos silbidos a la luna,
el sueño del amor y sus contornos,
breves paseos junto a imágenes inciertas
que la memoria aparta de pánico y miseria.
Rugen como bosques por el fuego amenazados
y el viento la huida de una sombra pone en cada rama:
cieno, moho, bayas maduras de fantasmas encendidos
que el humo tibio transforma en leche dulce,
cenizas, polvo, tristes llamas de un cuerpo en sus hielos abrasados.
Aguardan la púrpura del tiempo satisfecho.
Bestias que en la brama al potro acechan
como perros de un agosto de plomo y babas negras,
de pálidas barrancas que inflamase el viento
cuando la tarde es aullido del cándido que gime,
cáscara de cielo, tormenta del corazón repartido entre los charcos.
De aquellos años, banda de salvajes, comprendo
una brillante iniciación al vuelo y al invierno.
Cruzándola de besos la palma de mi mano inauguran.

Juvenal Soto

Guitarra en García Lorca

Una guitare de bois vert berçant l'enfance de l'art
Jacques Prévert

I. Los ojos de la sombra

La estancia de la flor flota al sudario de la vegetación aérea y desolada
Yéndose en su perfume hacia la muerte inabarcable
Qué contagio de rosas vespertinas sobre la larga tarde misteriosa
¡Aroma sea el nardo entre las tapias!
El corazón rebose sobre el huerto cerrado
Porque la rumorosa oscuridad ha coronado su grandeza

Todos los ojos de la sombra pestañeando ante la luna
Arrodillada hasta la sangre en las postrimerías de los bosques
¡Qué dulce hedor de lirio entre las sábanas!
No hay un límite oscuro cuando el caballo de la lágrima
Y la perplejidad de los rincones verdes
Vuelcan su negra lluvia en las acequias ojerosas
No hay madera ni féretro en la cabaña de las yeguas
Ni carcoma ni orugas sobre el lecho
Ni clavos de martirio en la humedad llorosa y exhalada
Cuando todos los buitres del collado
Desalojaban una luna extensa en la miseria de la vega
No era un ojo, no, no era un ojo
Sino una ceja de laureles que se desploma como un arco
Para que pasen cuadrigas de aroma
Sobre la fetidez de espanto hacia el postigo
De la estrellada oscuridad reinando
En las afueras de la vida estremecidamente sola

Llorando todos los gusanos sobre el dibujo de la rosa
Tan gravemente lentos como las procesiones de los frutos
Y las hormigas del terror sobre el país de las mortajas
Cuando el agonizante mira el bosque y el acunado nido del vencejo
No, este escalofrío es de este mundo
No hay más primaveras
Cuando los moribundos del pantano aplauden tercamente
Un solo de guitarra inextinguible en la tristeza
Apenas un arpegio de tripa tensa frente a lo oscuro
Una pequeña excavación en la arqueología de las vísceras y en la caldera de los huesos blancos atribulada por los trinos y por la geografía vegetal de las pintadas artes populares
Tan espantosamente sometidas a los herrajes negros y a los cepos
En un patria de arrendajos
condecorados por la sangre y por la infamia celebrada
No vengáis a decir cosas inicuas
en el otoño de vuestras maldades:
Un pobre niño acribillado
Una trova de miel que no alcanzaba a la dulzura

Un diminuto petirrojo atrapado en las cuerdas de la araña
Un torrente de sueño en el diván de los abrojos
Una graciosa menta esbelta sobre este mundo condenado
Y arrancar sones entrañables a la fermentación de la desgracia
Para que la guitarra se supere horrible
En su madera y en su pájaro
Entre las uvas de la dignidad fangosa desleída
Como los caldos sucios del bodijo sobre la sombra de la reja
Entre los gallos del corral nocturno
Y la zampoña del gañán famosa en la liturgia de la aurora
Y el torvo cielo desplegando su maldita y lejana zarabanda
Sobre la claridad caída de ese árbol
Y sus rumores oceánicos
Y el extravío de la música oscuramente almibarada
Al aire vago de los astros aquilatados lívidos cien años bajo el designio de la muerte
y de los ojos de la sombra
Pues pudo más el plomo
Que la sonaja de las aguas en la melosa cuna trémula de las hermitas bautismales
Cuando la voz de la aceituna dulce
Y el agorero óleo vendado
Deambulaban por el valle de la sagrada yegua malparida
No era el sino sangriento y hocicudo
Tal vez la mala patria negra
En el corral de perros locos por la iracundia de la lunación
Bajo el imperio espeso y chorreante del pavoroso azul influjo
Cuando el zureo del ave acuchillada
Y el pasto en llamas de las noches cárdenas

No, pues era dulce el son y su conjuro
Hasta los nardos se paraban ante la gracia de su música
Empalidecían arrullados los cortijos
Los hurones cejaban en su desorden subterráneo
Y sesteaba la campiña bajo la esquila de sus mieles
El que arrojó los dados sobre el lodo
Volviendo las campanas boca abajo
Petrificando a las abejas
Avergonzando el treno de los altramuces
Y el orozuz del dulce jugo alado
Estaba complicado en las tareas de la oscuridad
En el silencio de las ligaduras
En los pavores de los fuegos fatuos
En las vidrieras de la muerte y la capilla del ajusticiado

Llorar y llorar encarcelado en la madera
Asomando ese arrope entre la andana de las cuerdas
Como el pinzón abarrotado en densidad de sombras hacia la nada melodiosa
Porque es allí donde perpetra el pájaro el destino
Algo que se moría frente al regato
De la propia existencia expresionada en el sonido íntimo y supremo
Aciagamente dada a su taller de flujos

Como el sol de la aldea abiertamente lujurioso sobre la ubre y la vacada de la lluvia
leche extensa
Pues así son los ríos si amanecen sobre el pajar de los amores y los susurros
de la historia
Llorar y llorar sobre el retrato de la niebla
La belleza inmediata de lo no concluido
El murmullo del tejo en la oveja quejuna
El bordoneo grave, eólico, sobre el arbusto del paisaje
El pasillo siniestro hacia la tarde religiosa
El canto de las hojas en la fuente ya seca
La suma del ruido en la sartén de las enaguas
El disgregado fuego de la fábula en la cocina honda y temerosa
El sacristán beodo y enredado entre las cuerdas locas de la campanería de las yerbas
El candil brujo de la brisa velando al muerto en sus olivos

II. Agua honda

Y esto es el duende. Un viento como las cañas negras de la música
No pasear el agua por el cuerpo
Atormentado desde siempre por su sazón nocturna
Sino vivir esta sazón
Anticipadamente con la muerte y con las venas del espanto
Y con los ojos de la sombra
Acostumbrados al compás del agua
Y a la mirada de los muertos en la alquería solitaria
Poniendo el pie desnudo sobre el taconeo
Juntando así la sombra con la sombra
Para que nos penetre desde abajo el calor de la muerte y la semilla de la sabiduría
subterránea
Alzándonos tan graves como el braceo de los sarmientos
Y el baile serio de las hojas
Ante la garza indiferente en la agonía de las aguas

Vivir así la muerte que se copia
En la disgregación de la humedad corpórea
Participando en la totalidad de la espesura verde efímera
Pues son la gracia de la rosa
Y el calendario de sus pétalos
Los que el compás del agua lleva hacia la nada silenciosa
En el instante del escalofrío
Cuando se muere rumoroso
Enlagrimándose en la copla
En los sonados salmos filosóficos
En la navaja de la noche
En la secreta atmósfera verdosa del aguardiente y de las mentas
Para que toda la humedad del pozo derrame sus lianas en el lecho y en la camada
bruja del deseo en un amanecer de fresas brunas cuando la servidumbre
de los paños y los aguamaniles hediondos convoquen la cellisca ciega sobre el rojo
mantón deshilachado de las podridas hojas de los bosques y la guadaña de los
guardaperos

Y el mayoral del cielo diga basta
Este inocente flauta
Esta carnívora melón
Ha reventado de dulzura
Y no, no son culpables las pajariles pajas del arpegio
Ni el arrope del sexo entre los gajos
No ha sido la demencia ni aquella fábrica del sueño
Sino el humano escudo roto
En la contemplación del ciclo de las yerbas
Rumiante en el galope y en el compás de su riachuelo
Cuando las aguas bajan rojas
A horcajadas de la muerte y de los cielos caedizos
Entre la égloga salvaje
Y la cristalería del rocío
Llamando sollozante a la respiración de la justicia en la capilla verde de los campos
Bajo la cantinela oscura del barquero
Y el potro espuma de las aguas
Piafando grave con la música de los remotos órganos frondosos

Así es el agua honda
No hay sino escuchar ese trémolo
El lacerado corazón del pozo
Levanta su lamento en la inseguridad de la existencia
Y en la marmita de los caldos negros
Entronizando en el jaleo a la penumbra de la orgía
Abrasadas las sombras por el calor de tantas súplicas
Y por la soledad arrodillada en el jipío terrorífico
Han naufragado todos en el escalofrío de la alberca
Y sin embargo hay una música
Sobre el asado de los naipes
Sobre la gula masticada de las gacelas metafísicas
Porque hay que maldecir de una vez este destino aciago
Y a ver si en el misterio se consuma
La farsa popular y el cuerno de los amores desgraciados
Y la mentira de la gracia
Y ese sordo clamor de moscardones aleteando en el pandero de su drama rural y consentido
Por los alcaldes y los curas y los pájaros
De la cerrada noche musical abierta sólo a la barraca del fracaso
Son esos dedos y esos dados
Arrancando a las cuerdas la profecía del verde musgo
Para que el orden natural del pueblo
Y la majada de los valles
Regresen a los dioses de la tierra
Retornando la música a su seno de dolorosas grutas excavadas
En el dolor de madre y en la harina de las podridas tortas festejeras
Como si el tiempo encabritado
Volviese al cálamo sufrido de la literatura maldiciente
Y a los gitanos trashumantes de la enterrada y rota lejanía

Esta agua honda no se muere aquí
Navegará en los parques de los muchachos lujuriosos
Perdidos en la fronda de los deseos no satisfechos
Y en los espermas de la tapia cerrada siempre a lo infinito
Volará en la polilla de otros féretros
Y en cada habitación terrible el cielo se llenará de corazones
Porque ella mana y mana como si fuera un astro desleído
En el portento de su ámbito
Y en la guitarra monstruosa de su lamento desgarrado
No es cosa de este mundo
Llorar no arregla nada frente al sino
Nada puede volverlo a la caballeriza de las yerbas
Ni al apareo de las frondas con el oscuro cielo

III. La primavera de los pájaros

Cuando las lluvias ya han pasado
Oigo el dulce quejido del rumoroso brote tierno
¡Cómo me acosas hacia el néctar caído sobre el prado húmedo!
Qué hermoso es el torrente de la belleza nueva
Y el umbroso arco iris de las lilas
Esta guitarra llora por las vegas
Con la floresta de las aguas mansas
Y el instrumento verde de las violas y las gigas
En la aventura alegre de las salvias
De los atolondrados pájaros cantores
Rebosando la espuma de las tapias
Desaliñando el hortelano claustro de las cerezas y los crisantemos
Oid cómo el dolor ha florecido
Y las yeguadas de las nubes lentas regresan sabiamente a la dulzaina fresca del almendro
Porque ha llovido mucho sobre el mundo
Y la crisálida del pozo
El agua honda del abismo frente a la lejanía de las cuerdas
Desatarían las ligaduras
Del rumoroso espacio sometido a una ley de almirez en la verdura alada y resonante
Así es el ámbito y la copa de los cerrados versos
Cuando la fronda acopia imágenes y las aprieta sobre el árbol
Y las resume en coro vegetal
Haciendo así la conjunción
de todos los dolores reunidos en el fragor de la enramada
No llora, no, no llora
esta guitarra celebrada en las alturas misteriosas
Sino que llena el corazón sediento
De sones dulces y mojados
En la ceguera del cortijo rabiosamente soleado en trinos
Esta es la ley del canto
Bocas abiertas contra la alquería de los cerrados universos

En la filosofía de los límites
Y en las cancelas de los camposantos

No diga nadie que la noche
Ni la palabra oscura de los cuervos
Estaremos aquí llamando al alba
Y al aldabón maduro de los frutos
Hasta que estalle el pecho hacia su rama
A la congregación de la fortaleza
En el conjuro de las sabias sombras
Y el primoroso aliño en la espesura
No es tumba el pozo ni la brisa
Ni el balido confuso de las escarchas levantadas
Hacia la alegre confusión del coro y la ambrosía de la especie celestemente percutida
en los tambores del helecho la ocarina del lago, la flauta de los sotos
el destrozado espejo en lo vibrátil del rumoroso y emboscado grillo
Alguien ha visto un guitarra rota
Diseccionada sobre el plano de las aristas y los nichos
Y la bodega de las uvas amamantadas por la muerte
Y los rincones de la oscuridad desalentados por el arte
Y la meditación a la deriva de los sollozos y los crisantemos
Pero esta guitarra es de los bosques
Está en el árbol de la gleba
Y en la floresta unívoca del pueblo
Enraizada en los fermentos y el agua honda del espacio
Porque ella acoge a todo el ámbito
Carnívora terrible en la consumación del tiempo
Y las generaciones de la rosa
Y el flotante rodar arriba abajo
Como el galope de campanas que glorifica la herradura
La congoja del potro
Y las cerradas rejas que se baten en la celebridad del cielo ansioso
No hay muerte, no, pues esta mano de agua
Ha acariciado la honda cuerda donde se esconden los sonidos
Y las lamentaciones de los vientos
Y el telar torvo de la turba y los carbonizados muertos
Para que cada hombre asuma la existencia
En la sincera boca y en el fragor de los suspiros
Hasta que griten las montañas
La sinalefa exacta de los gusanos y la gloria

Rafael Soto Vergés

Federico García sobre un lecho de flores

Pétalos de lata débil
F.G.L.

Llegarán de noche automóviles floristas
o baño verde, que harán por sumergir
su cuerpo, pajarita de fortalezas turbias
donde el sol hizo daño. O Fauno insomne
que, en su calle de Alcalá, buscara silbos
de mujer. Zumaya altiva, la del nardo
americano apoyado en la cadera.

Butacas de alquiler que el tiempo arrienda
porque a veces gusta llamarse biografía.
Y sea su aroma la albahaca valerosa
que, su jardín, un cabriolé cruzara.
Pues, como en ella, la vida se prolonga,
si alguien, al florecer, quiere podarle
palabras del recuerdo y estambres juveniles.
O flor de vino infantil. Flor de la calabaza
que, de testigo, el pasado atlético tiende
al errante vividor de fondo, gacela humilde
en las pistas donde el hombre se revuelve
solitario ante su marca, cuando el juez
de la prueba, ha olvidado la ley.

Juncos del Río Grande en que la mar se ahoga:
del Mayo, su guirnalda colgará de un racimo
porque los jacintos quieren su penacho incierto
como la novia que, de azahar, prendiese
sus últimos zapatos pero besará sin dicha
a quien su esposo dicen. Y aguarda, así, el jinete
que acuda en su rescate a la gruta familiar
donde la costumbre mora. De la ciudad del musgo,
viene el amante que tiembla en la alcoba perdida,
al fin de los pasillos lóbregos del alma.

Pero su trémulo labio yerbaluisa pide,
jalea de la dalia que endulce su amargura,
la amapola calma y romero bonancible,
si requiere el reposo de esa tierra leve
donde el lirio ha crecido lejos de Turquía.

Caballero tendido al rumor de la vega
que claveles monteses vislumbra hacia poniente
y sabe del sueño: narguile de adormidera,
si la historia es ilusión de balandre
o narcótica adelfa. Y sus horas adolescentes,
en muelle de ferrocarril, ya se han rendido.

Reclinado al diván girasol cuando el jazmín
perfuma estancias estivales, mediterráneas calles
que al siglo de los dioses conducen al viajero
si su rumbo descuida. Cubra su rastro, aquel,
de fácil siemprevivo o amable mirto,
pues los frutos del cidro noble ya marchitan
y sabe que la rosa, por su espina,
llevará la muerte a su hogar invernadero.

Juan José Téllez

Collage de la ciudad sin sueño: panorama ciego de Nueva York: nocturno del hueco: paisaje con dos tumbas y un perro asirio

pequeñas golondrinas con muletas
que sabían pronunciar la palabra amor
Federico García Lorca

I

Con la música difunta bajo el brazo
me quedo en esta esquina del puerto
y busco tu memoria, Federico,
en los bolsillos de tu traje
abandonado,
o entre las plumas del panorama ciego
de esta ciudad que no es Nueva York
aunque sí tiene hormigas en las palabras,
como aquel «Nocturno del hueco» que ahora se acerca

II

Pregunto a las alcantarillas más bajas: ¿Federico?;
al vendedor de cráneos de segunda mano: pero nadie,
nadie le ha visto pasar de nuevo
(con el espectro del mar
en el ojal)

III

El pianista que anda siempre de espaldas
(desde aquel día en que su ternura
se alejó tanto que ya no volvió)
me dice que ayer debió de pisarle sin querer:
estaba Federico dibujando retales de amor
en la pared de hueso de una calle (ahora no recuerdo cuál)

IV

Este cadáver tampoco sabe nada
Sólo conoce el camino de regreso
a su propia tumba
y me asegura que tiene, ya cumplidos,
catorce años de nieve dormida en los pies
Pero nadie se lo cree
Y, por otro lado, ausente Federico,
a nadie le importa celebrar su aniversario
—me confesó, después de estrecharme
el musgo de la rodilla

V

Llaman a la puerta otra vez
Llueve y hace sol aún,
pero digo «buenas noches»
cuando entra la golondrina mensajera de Federico
Me ofrece un ramo de párpados blancos
y me ruega que no vuelva a importunar
Me promete que mañana jugaremos los tres
a espectros (con gusanos de marfil en las manos)
Que por tercera vez contaremos
los caballos rojos que le han salido
a la peluca solitaria
Después,
sentados en el claustro,
veremos cómo nuestro esqueleto
se torna más pequeño bajo los cipreses

Albert Tugues

Prometeo encadenado a la palabra

Mientras el hombre reside en su destino
es ciudadano de la palabra y se pregunta
por qué la vida se viste de tiempo cuando piensa en el amor
y esconde los harapos que lo cubren.

García Lorca perseguía a las palabras
en la sombra de las palomas y en el color inseguro de los lagos,
también las buscaba por el cielo desnudo
y en la mirada alerta de los negros y los niños.

Hasta que supo trenzar la red de la belleza que atrapa las palabras
y las ordena por muchedumbres o clamores:
una palabra para dar nombre al misterio
y otra palabra para aplicar la sabiduría.

Dijo entonces: «Poesía es una palabra a tiempo».
Pero aquel era el tiempo del gran alarido en el vacío,
un tiempo atroz que disfrazó de mendigo a la esperanza
sin percibir la imagen apuñalada de sí mismo.
También el tiempo quedó asesinado en ese momento,
porque no se ajustaba a la razón irracional
que devora sus propios instintos.

Y la palabra no era más que una cabeza de víbora
decidida a instaurar su veneno sobre el mundo
hasta que se confundieran el amor y el dolor como un solo canon.
La poesía se encontró con las palabras sucias
en el reino oscuro de la muerte invocada a cada instante,
allí donde el diálogo se convertía en delito
que era necesario ocultar bajo el musgo de la noche

Todas las cosas escondieron entonces su realidad
para disimular la conciencia del mundo
en medio de la multitud sin rostro vestida con un solo cuerpo
que seguía el camino de la nada en su constante naufragio,
y el tiempo era la guerra donde no habitan las palabras,
y era una puesta de Sol interminable que borró todas las palabras,
y fue el silencio feroz sobre los cadáveres de las palabras,
y la tierra se convirtió en un cementerio de las palabras.

La belleza dejó paso al olvido sin asombrarse,
porque ya la verdad era un recuerdo con las ventanas cerradas.
El destino se convirtió en razón,
un pedazo de engaño mal repartido
para reducir al amor hasta hacerle silencio.

Entonces el corazón de la palabra preguntó por la muerte,
su propia muerte espera en el vacío,
en figura de fuego poblada de fantasmas.
Y muerte fue la palabra final
que disparó los recuerdos por la tierra de nadie,
hasta encerrar en la nada a la poesía.

Arturo del Villar

Poeta en Harlem

Te asesinaba el cielo —tu decías—:
afiladas aristas, edificios,
el rectilíneo asfalto de las calles,
los autos-cocodrilos en desfile
que no cesaba nunca.
Tu garganta segaban, solapadas,.
las hoces del cemento, las vidrieras
ya negras por el humo tumefacto.
Y las huecas ventanas se asomaban
para ver tus heridas, quemaduras
de sombras y de inviernos, «dolor blanco».
Entrabas en iglesias, sus pequeños
cementerios con hierba visitabas:
leías viejas lápidas... Sus nombres
sorprendían tus ojos: holandeses,
británicos absurdos...
Seguías paseando por Manhattan,
ahogando tus canciones granadinas
en muchedumbres densas:
tu soledad a cuestas te seguía...

Mas Hárlem te esperaba con sus negros,
con su jazz de trombones y de furias,
melancólicos blues *sumergiéndose,*
las niñeces acústicas, raíces
que unían, ancestrales, poderosas.
Como un amor llegaba el clarinete
a tus rincones íntimos:
tú llorabas tu muerte, tu destierro...
Despedir parecías las mentiras,
anglosajonas fobias y amarguras.
Fascinaba tus ojos «el hueco de la danza»
y el tam-tam africano te llamaba
a su mágica selva sin perfiles...
Te angustiabas en Hárlem, salamandra
esquiva y atraída por la luna.
Descubrías la sangre con tu instinto
hondísimo, sapiente:
la halabas en el rastro de pisadas,
en las manos sin guantes, desteñidas...
Esquinas agrietadas las herían,
los ruinosos umbrales de las puertas.
Sin brújula, tus pasos navegantes
recorrían aceras hechas lodo...
Ahogados caimanes sorprendían
que estuvieran allí entre caballos

muertos y entre crímenes.
¿Saldrías vivo tú, desesperado
de ver tanta miseria enmudecida,
testigo de la muerte traficante?

Flotaban los clamores de la danza:
tu aún sobrevivías, destronado
de tu sueño andaluz.
El caimán de la noche devoraba
tus sueños y esperanzas diminutas.
Y, sin embargo, Hárlem con sus negros
no ha fusilado nunca a los poetas:
tú no expiraste allí, jamás bebiste
esa aciaga cicuta de tu muerte.
Por Hárlem paseabas
dulcemente, con miedo, pero amando
a sus negros tatuados
por miserias lentísimas
y execraciones torvas de malignos.

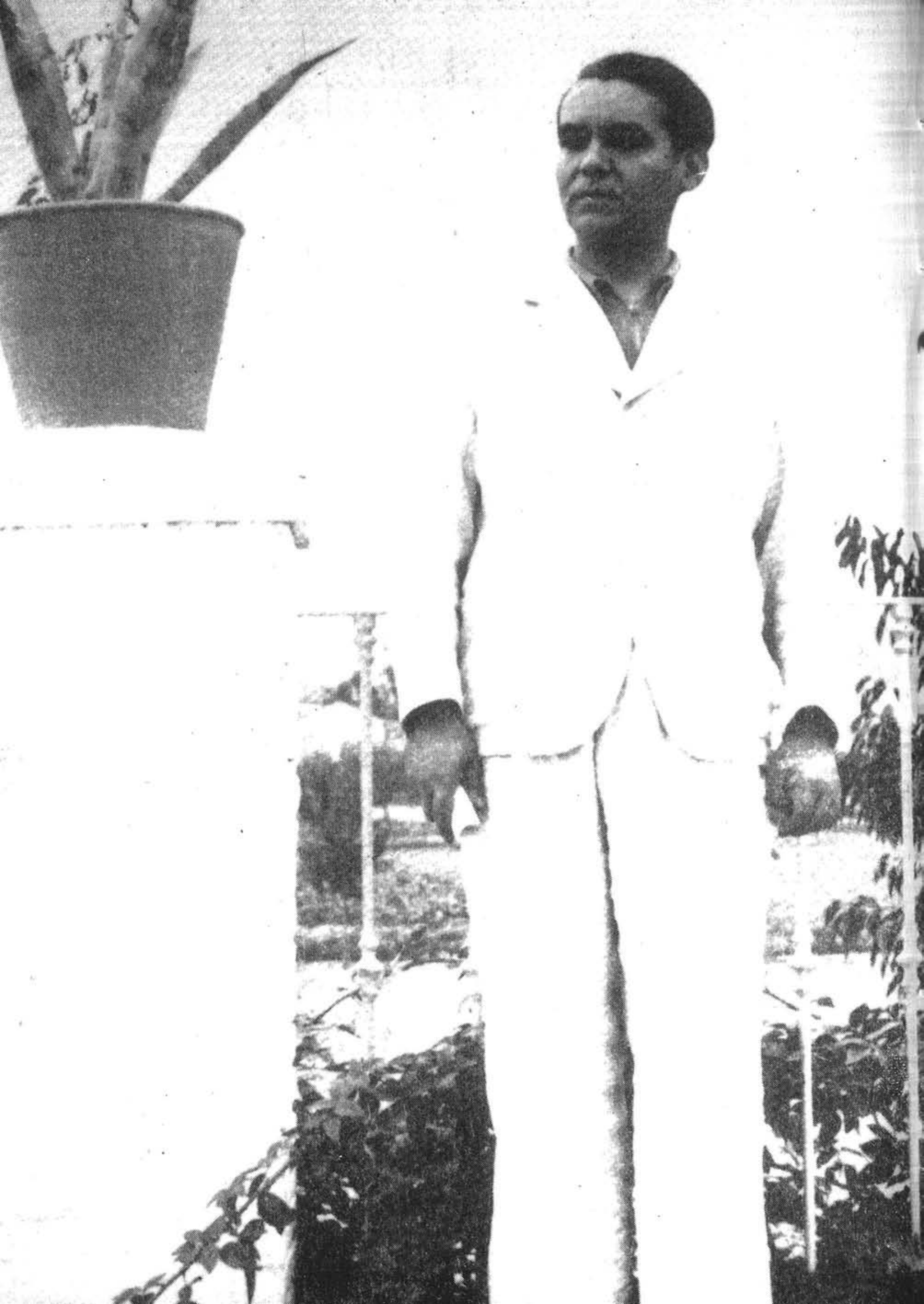
Por Hárlem, todavía, caminando,
te dueles del insomnio de sus niños,
de sus mulatos rubios...
El paisaje se oxida con tus lágrimas
de poeta doliente
que amaba la alegría de los valses.
Por Hárlem he pasado y te he visto
atravesar espejos y cristales,
la infinita belleza de lo triste,
del eclipse lunar que no se acaba
en las aguas del Hudson verdioscuras.
Tu sombra vaga aún y se estremece.

Concha Zardoya


3
0
4

EN ESPAÑA

Maruja Mayo: *Estampa*



Lorca y la realidad cultural española *

La obra de Federico García Lorca se presenta ante el análisis profundo como una gran síntesis que combina y funde elementos contrarios o de procedencia muy diversas. La poderosa fuerza centrípeta del impulso creador recoge, encauza e integra multitud de materiales. Es paradigmática en este sentido la confluencia de la tradición popular y de la culta. (Cierto: Lo «popular» en Lorca actúa a modo de sonda arrojada en los oscuros mundos del mito. Pero no es ésta ahora la cuestión que nos ocupa.) El universo lorquiano está vertebrado por la tensión bipolar Vida/Muerte, que se ramifica en variadísimos campos temáticos e imaginativos. Este talante creador de Lorca dotado para las grandes síntesis —aquí quería llegar—, hacía ya al poeta especialmente apto para el conocimiento profundo de la realidad cultural española: una realidad multivalente, cuyo diseño y comprensión ha ocupado y preocupado a historiadores, filósofos y críticos, escorados muchas veces a posiciones doctrinales antagónicas. Podemos ver en esa «realidad cultural» diferentes dominios, tanto lingüística y/o culturalmente castellanos (Castilla, León, Asturias, Aragón, Andalucía y el Sur, más Canarias), como no castellanos (Galicia y los territorios españoles de lengua catalana)[1]. El País Vasco es irreductible a este complejo lingüístico-cultural de base latina.

Lorca acoge todo este mundo. El instrumento privilegiado con que se acerca a realidad tan plural y diversa es el folclore. Sus conocimientos de la materia eran excepcionales. F. de Onís ha valorado con justeza la formación del poeta y la orientación de su labor en este campo[2]. No hay pedantería alguna ni voluntad de exhibicionismo cuando le oímos decir, al cerrar la conferencia sobre las nanas, que:

> El modo andaluz de las nanas tiñe el bajo Levante, hasta algún vou-verivou balear, y por Cádiz llega hasta Canarias, cuyo delicioso arrolo es de indudable acento bético.[3]

Se sabía de memoria —literalmente— los grandes cancioneros: los de Ledesma, Barbieri, Olmeda, Torner, y, sobre todo, el de Pedrell[4]. En esta consideración del folclore, dejo a un lado el cante jondo, al menos por el momento, ya que se encierra dentro de límites estrictamente andaluces. Lo reconoce el propio Lorca: «La siguiriya y la soleá —dice en 1931— son algo exclusivamente regional», frente al fandanguillo y la jota, que «expresan lo común peninsular»[5].

* *El presente texto fue escrito en el verano de 1982. Me he limitado ahora a actualizar las fuentes textuales, ampliar la n. 38 y añadir el breve postscriptum.*

[1] *La relación lengua/cultura no es unívoca. Admítase esta formulación, cuyo carácter simplificador no se me escapa, por su alcance estrictamente operativo. La misma mención de los «dominios» (Castilla sin más, etc.) responde a idéntica finalidad.*

[2] *Véase su estudio «García Lorca, folklorista»,* Revista Hispánica Moderna, *VI (1940), pp. 369-371.*

[3] *Se cita según la edición de C. Maurer, que ha publicado el texto con el título de «Añada. Arrolo. Nana. Canciones de cuna españolas»,* Conferencias, *2 tomos, Alianza Editorial, Madrid, 1984; t. I, p. 176. Se citará como «Canciones de cuna». En lo sucesivo, esta edición se abrevia en C, I (o II), seguido del número de la página. De modo similar abreviamos con E, I (o II) la edición del* Epistolario, *2 tomos. Alianza Editorial, Madrid, 1983, también debida a C. Maurer. Con O.C. abreviamos* Obras completas, *2 tomos, ed. A. del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1980, 21.ª ed. La poesía de Lorca se cita por mi edición de* Poesía, 1 *y* Poesía, 2. *Akal Editor, Madrid, 1982, con las siglas P, 1, y P, 2.*

[4] *F. de Onís,* art. cit.

En su pasión por el folclore, García Lorca encuentra un valedor tan admirable como riguroso: Manuel de Falla, inscrito claramente dentro de la corriente nacionalista que había traído el impresionismo musical. Por el folclore, Lorca descubre la plural realidad española, y sus repetidos viajes por la Península confirmarían la exactitud del conocimiento que la cantera popular le transmitía. Las canciones se le revelan expresión de la memoria colectiva, historia viva de la sensibilidad nacional. Se lee en la conferencia sobre las nanas:

> En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces. [6]

El pasaje merece dos aclaraciones: la primera es la envenenada alusión al 98 latente en los «paisajes con alma» —hemos de volver sobre esta actitud noventa y ochista—; la segunda surge con la referencia a los dulces. Se trata de un motivo reiterado a lo largo de la vida del poeta, quien no alcanzó a escribir por desgracia la conferencia que tenía proyectada sobre el particular. Hemos de conformarnos con las notas que hay en las «canciones de cuna» y en algunos otros textos [7]. Volvamos a la conferencia: canciones y dulces, historia de vida:

> Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía. [8]

Lorca es consciente en grado absoluto de la extrema complejidad cultural de España. Lo más notable es que vio siempre que esta complejidad procedía de una raíz unitaria:

> Podríamos hacer un mapa melódico de España, y notaríamos en él una fusión entre las regiones, un cambio de sangres y jugos que veríamos alternar en la sístoles y diástoles de las estaciones del año. Veríamos claro el esqueleto de aire irrompible que une las regiones de la Península, esqueleto en vilo sobre la lluvia, con sensibilidad descubierta de molusco, para recogerse en un centro a la menor invasión de otro mundo, y volver a manar fuera de peligro la viejísima y compleja sustancia de España. [9]

La imagen del molusco, recurrente configuración lorquiana [10], condensa la prevalencia del sentido unitario que Lorca ve en la cultura española. Esta es tan «compleja» —ahora el adjetivo es suyo—, que el poeta sitúa en su centro nada menos que al duende. Es conocida la posición del autor al respecto, expuesta en «Juego y teoría del duende» (1933), texto clave para entender la poética de Lorca y esencial en relación con nuestro tema [11]. Fuerza motriz del gran arte, poder misterioso de definición imposible, el *duende* llega mucho más allá que la *inteligencia* de la *musa* y la *gracia* del *ángel*. La racionalidad del arte que nace al amparo de la musa y la inspiración del que surge bajo la protección del ángel, no pueden

[5] *«Estampa de García Lorca», O.C., II, 976.*

[6] *C, I, 152.*

[7] *El más pertinente ahora es la conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», donde se menciona «el alfajor y la torta alajú y el mantecado de Laujar» con idéntico sentido (C, II, 66). Véase, desde otro ángulo, la transfiguración del motivo en los vs. 17-20 de «La monja gitana»,* Romancero gitano, *P, 2, 150.*

[8] *C, I, 152.*

[9] *C, I, 176. Lo mismo se dice en la entrevista de 1931 (véase n. 5).*

[10] *Se la encuentra en «Soledad insegura» (1927): «y el molusco sin límite de miedo»; y en la «Danza de la muerte»,* Poeta en Nueva York: *«El aire de la llanura empujado por los pastores/ temblaba con un miedo de molusco sin concha» (P, 2, 486 y 261).*

[11] *Véase mi libro* Federico García Lorca, *Edaf, Madrid, 1979, pp. 19-24. El lento proceso de elaboración que sufre el texto es revelador de la importancia que el autor le concedía. Maurer (C, I, 30-32) ha resumido su historia textual estricta. Pero es evidente que la hoy desaparecida conferencia «Imaginación, inspiración, evasión» (1928), con sus versiones posteriores, no fue sino la* preparación *del texto de 1933.*

competir con la belleza perturbadora y el conocimiento magnético de los elementos últimos de la vida y las cosas que aporta el arte animado por el duende, capaz de la *evasión*, es decir, de acceder a la contemplación de las categorías esenciales de lo real. La triple distinción es aplicada también a algunos países europeos; y así Alemania tiene musa, aunque con excepciones, e Italia ángel, frente a España, enduendada

como país de música y danza milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte. Como país abierto a la muerte. [12]

Rasgo esencial: sin muerte no hay duende; la muerte es aquí un signo y una metáfora del sufrimiento humano. El arte enduendado hace tomar conciencia de este sufrimiento; conciencia no resignada, sino en pie, lúcida, abierta. Como decía el poeta, «el duente hiere» y «esta herida» «no se cierra nunca» [13]. La cultura de España está regida por él, que, en consecuencia, sella y rotula la mayoría del gran arte español. Los nombres que aparecen en la conferencia son sintomáticos. Desfilan por el texto pintores como El Greco, Zurbarán, Velázquez y Goya; la escultura policromada, los escultores barrocos (de Montañés a Mena); la arquitectura de El Escorial... Se hacen presentes asimismo Jorge Manrique, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Cervantes, Quevedo. Pero junto a ellos son mencionados también el catalán Mosén Cinto Verdaguer, el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, las romerías gallegas, los cantos de difuntos de las mujeres asturianas, el *«in record»* de Tortosa, más todas las fiestas de Semana Santa, los toros («cultísima fiesta»), y la danza y el arte andaluz. Al concluir la conferencia, Lorca proyecta también sobre el mapa de España la distinción «musa/ángel/duende», y habla de

la melancólica musa de Cataluña

y del

ángel mojado de Galicia

que

han de mirar, con amoroso asombro, al duende de Castilla... [14]

Pero lo que ahí se dice no es excluyente: es tan sólo un espíritu, una actitud, que no niega a Galicia y Cataluña capacidad de duende. Ninguna incoherencia; se trata de la confirmación de que, tal y como se dice en «Canciones de cuna», son las regiones de habla castellana aquellas que «más trágicamente» representan a España y su belleza

ardiente, quemada, excesiva, a veces sin órbita; belleza sin la luz de un esquema inteligente donde apoyarse... [15]

Lorca amaba a Castilla; pero se encontraba lejos de la imagen transmitida por los hombres del 98 —aduje antes un ejemplo bastante significativo—. Se reconocía en una Castilla humilde, silenciosa, exenta de arqueologías. Uno de sus primeros poemas le fue dictado por las cigüeñas de Avila, en 1917. Lo recordaba y explicaba en abril de 1936:

... durante mis ausencias de España [...], yo concreto mi nostalgia no en mi tierra de Granada, no en la extensión de los olivares, sino en una mañana de marzo profunda al pie de las murallas profundas de Avila. Cuando miro a España desde lejos, España en Castilla es el silencio de la plaza sola y abandonada, de la viejuca que cruza para el rosario. [16]

[12] *C, II, 99.*
[13] *C, II, 104.*
[14] *C, II, 108.*
[15] *C, I, 156.*

Amaba a Castilla, pero no era castellanista. En pleno magisterio de la historiografía típica del 98 —Menéndez Pidal a su cabeza—, Lorca no hace profesión de castellanismo. Son ejemplares en este sentido sus relaciones con Cataluña, especialmente las del período de 1925-1927, centradas, en el plano humano, en la amistad con Salvador Dalí[17]. En carta de enero de 1926, dirigida a Melchor Fernández Almagro, describe Barcelona en términos encomiásticos, no sin algo de «pose» deudora del futurismo y del cubismo, que, ya antes del viaje a Nueva York, desmentirían los poemas escritos entre 1927 y 1928:

... Barcelona ya es otra cosa, ¿verdad? [18]Allí está el Mediterráneo, el espíritu, la aventura, el alto sueño de amor perfecto. Hay palmeras, gentes de todos los países, anunciones comerciales sorprendentes, torres góticas y un rico pleamar urbano hecho por las máquinas de escribir. ¡Qué a gusto me encuentro allí con aquel aire y *aquella pasión!* No me extraña que se acuerden de mí, porque yo hice muy buenas migas con todos ellos y mi poesía fue acogida como realmente no merece...

Tras de lo cual viene esta rotunda declaración:

[...] Además, yo, que soy *catalanista furibundo*, simpaticé mucho con aquella gente, *tan construida* y tan harta de Castilla. [19]

La «Oda a Salvador Dalí» celebra la estética cubista, que es valorada a través del entusiasmo con que a él se entregaba el entonces joven pintor. Es, también, una exaltación del paisaje de Cadaqués, que actúa de cifra de la cultura mediterránea. La *catalanidad* no está en absoluto ausente de esa exaltación. Así los versos que describen y cantan la bandera de Cataluña, cuyas barras son identificadas con las líneas trazadas por la máquina de escribir —imagen muy cubista—:

Huellas dactilográficas de sangre sobre el oro,
rayen el corazón de Cataluña entera. [20]

He aquí la formulación perdurable de un fervor que no disimula la prosa epistolar: «...amigo de Cataluña entera, ¡eso siempre! ¡*Visca!*», se autodenomina en carta a Ana María Dalí, también de este período[21].

En sus contactos con Cataluña, Lorca es consciente del significado de la relación que establece. Por eso dice a Gasch, uno de los animadores de *L'Amic de les Arts*, en abril de 1928, fecha en que el poeta se encuentra dedicado a la realización de *Gallo:*

La idea del número dedicado a Andalucía te la agradecemos en el alma (...). Como ves, cada día Andalucía y Cataluña se unen más, gracias a nosotros. Esto es muy importante y no se dan cuenta, pero más tarde se darán. Todavía no ha venido Falla, pero está al llegar y se entusiasmará con la idea tanto como nosotros. Falla es amante de Cataluña y colaborará con verdadera fe[22].

[16] *O.C, II, 1.118. El poema «Elogio a las cigüeñas blancas», sería dado a conocer por Francisco García Lorca en 1980 en su libro* Federico y su mundo, *Alianza Editorial («Alianza Tres»), Madrid, 1981, 2.ª ed., pp. 163-164. En 1935, en una entrevista, arremetía contra Azorín y su visión de Castilla, aunque salvaba a Machado y Unamuno (O.C., II, 1.003).* Impresiones y Paisajes *me parece obra demasiado primeriza para comprometer la visión lorquiana de Castilla.*

[17] *Véase A. Rodrigo,* García Lorca. El amigo de Cataluña, *Edhasa, Barcelona, 1984. Las relaciones Lorca-Dalí no nos conciernen ahora.*

[18] *Se acaba de referir a Zaragoza en términos negativos. Según se aduce más adelante.*

[19] *E, I, 133.*

[20] *P, 2, 192.*

[21] *E, I, 123. El editor fecha esta carta en el otoño del 25.*

[22] *E, II, 102. Tal vez a la admiración de Falla por Verdaguer, explicable en parte por motivos religiosos, pueda deberse la mención del poeta catalán en «Juego y teoría del duende».*

El folclore fue, cómo no, instrumento valiosísimo en su aproximación a la realidad catalana. Un testigo de aquellos días, Josep M.ª Carbonell, ha recordado que Lorca dejaba atrás a todos los amigos catalanes cantando viejas canciones de Cataluña:

Nos arrancábamos todos, coreando las primeras estrofas, pero al final Federico se quedaba solo. Se sabía todo el cancionero de Pedrell [23].

Por supuesto que Lorca estaba en las antípodas de cualquier separatismo. Recordemos también su encuentro con un viejo catalanista en el Ateneo de Barcelona. Con evidente intención distanciadora, el interlocutor pregunta:

«—¿Y de dónde es usted, joven?»

A lo que el poeta replica:

«—¡Soy del reino de Granada!» [24]

Y tengamos presente la magnífica respuesta que da en Buenos Aires, octubre de 1933, al periodista gallego Lence, quien le había preguntado si era español. No resisto la tentación de citarla íntegra. Aunque repentizada, no está improvisada en su rigurosa y matizada coherencia. Véase la eficacia del concepto de duende —Lorca redactaba su conferencia en este momento—, y obsérvese la visión unitaria, pero no uniforme, ni uniformizadora, que tenía de la realidad española:

—...¿y usted es español?

Claro (...), usted, como buen gallego, me hace una pregunta con intención de gitano, y yo, como un gitano, le voy a contestar, porque los gitanos, a veces, también dicen la verdad. Español por encima de todo y de todos, y después amante fervoroso de cuanto tienen de personal y característico las regiones. Qué profunda y qué respetable es la diferencia que existe entre Andalucía y Galicia, y cómo existe, sin embargo, una corriente subterránea de subconsciencia, un eje espiritual que ata a sus hombres: el duende de quien hablo en mi conferencia y que se manifiesta en un gesto, en un sonido, en una actitud y, sobre todo, en un sentimiento, cuya forma y fondo sería larguísimo de explicar. El mapa de España es la piel de un toro, ¿verdad? Pues muchas veces he pensado que mucho tiempo estuvo doblada por el lomo, y que asturianos y gallegos, andaluces y levantinos, han vivido en una divertida mescolanza, unos sobre otros, hasta que un día se desdobló la piel, y a los míos les tocó en juego un sol abrasador, padre de la vid y del olivo, y a los de usted la lluvia constante y bienhechora que pinta los prados de un verde cristal y viste las piedras de un musgo aterciopelado [25].

Pero era el suyo un españolismo sin prejuicios, fraternal, alimentado políticamente por la tradición federalista del republicanismo español, al que Lorca pertenecía de cuerpo entero. *Sus formulaciones* —salta a la vista— *no eran políticas;* se inscribían, se inscriben, en unas coordenadas estéticas desde las que la realidad es aprehendida esencialmente con las armas cordiales del arte y el folclore. Es claro que si Lorca estaba en las antípodas de toda tendencia centrífuga, no compartía tampoco la visión castellanista que de España habían puesto en circulación los hombres del 98. Andaluz de Granada, tal nacimiento lo había marcado de modo muy profundo, hasta conseguir identificarlo con la causa de todos los marginados y de todas las marginaciones. Aduzcamos las conocidas palabras de 1931:

Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro [26].

[23] Apud *A. Rodrigo,* ob. cit., *p. 163.*

[24] *J.L. Cano,* García Lorca. Biografía ilustrada. *Destino, Barcelona, 1962, p. 59.*

[25] *O.C., II, 1.036.*

[26] *«Estampa de García Lorca»,* *O.C., II, 975.*

En esta línea, su visión de Granada no guarda relación alguna con la concepción «castellanista» tradicional: ciudad de los Reyes Católicos, último jalón de la Reconquista, etc. En cierto modo, se define por oposición a ella. Lorca hereda, sí, la maurofilia del XIX, pero no al modo exótico, propicio para el turismo, de turbante en la Alhambra y arquitectura de pastiche seudomorisco. El espíritu de la tertulia del Rinconcillo, animada por él y Fernández Almagro, entre otros, era inequívoco. Véase este fragmento de la carta a Melchor Fernández Almagro, que data de 1921:

> Se trata (...) de hacer en terrenos que ofrece Soriano en su finca de la Zubia un morabito en honor de Abentofail y dos otros genios más de la cultura arábiga granadina. Dentro se pondría una biblioteca de cosas árabes granadinas, y fuera se plantarían, alrededor del monumento, sauces, palmeras y cipreses. ¡Qué alegría, Melchorito, ver desde Puerta Real la blanca cúpula del morabito y la torrecilla, acompañándola! Además, sería el primer recuerdo que se tuviera en España para estos sublimes hombres, granadinos de pura cepa, que hoy llenan el mundo del Islam [27].

Por eso opone la estética granadina pura, basada en el diminutivo y en las cosas pequeñas, a la granadina, imperial y cesárea:

> Parece que Granada no se ha enterado de que en ella se levantan el Palacio de Carlos V y la dibujada catedral. No hay tradición cesárea ni tradición de haz de columnas [28].

Y verá también una Granada plural, cristiana, pero al mismo tiempo judía y morisca, y señalará la dualidad como marca del granadino:

> La prodigiosa mole de la catedral, el gran sello imperial y romano de Carlos V, no evita la tiendecilla del judío que reza ante una imagen hecha con la plata del candelabro de los siete brazos, como los sepulcros de los Reyes Católicos no han evitado que la media luna salga a veces en el pecho de los más finos hijos de Granada. La lucha sigue oscura y sin expresión...; sin expresión, no, que en la colina roja de la ciudad hay dos palacios, muertos los dos: la Alhambra y el palacio de Carlos V, que sostienen el duelo a muerte que late en la conciencia del granadino actual [29].

Pero su opción estaba tomada. La tradición imperial se identificaba con los intereses de las clases conservadoras. Aunque coherentes, eran sin duda arriesgadas las declaraciones que realizó al gran caricaturista Bagaría en el diario *El Sol*, en junio de 1936. No son diferentes en lo sustancial de las proclamaciones expresadas en carta a Fernández Almagro. Son, por lo demás, declaraciones muy pensadas, que fueron redactadas personalmente por el poeta [30]. La toma de Granada por los Reyes Católicos le parece

> ... un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre, acobardada; a una «tierra del chavico» donde se agita actualmente la peor burguesía de España [31].

En esas mismas declaraciones se reconocía «español integral», execraba los nacionalismos, y proclamaba, en alusión antifascista nítida, su odio «al que es español por ser español nada más». Ese «momento malísimo» de la pérdida de Granada había sido ya poetizado por un Lorca casi adolescente hacia 1918, en el poema «Granada: Elegía humilde», en que la ciudad es vista «muerta para siempre/ en túmulo de nieve y mortaja de sol» [32]. Y no es visión ex-

[27] *E, I, 31.*

[28] *«Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos (Un poeta gongorino del siglo XVII)», C, I, 134.*

[29] *«Semana Santa en Granada», O.C., I, 973-974.*

[30] *Véase la carta a Adolfo Salazar, de junio de 1936, en que le pide elimine del texto entregado a Bagaría la respuesta a una pregunta sobre el fascismo y el comunismo, por parecerle «indiscreta» (C, II, 170-171).*

[31] *O.C., II, 1.126.*

[32] *P, 2, 462.*

clusiva de Lorca, quien la comparte con la «intelligentzia» granadina del momento [33]. El poema se publicó curiosamente en el periódico *Renovación*, de difuso regionalismo, alentado, entre otros, por Gallego Burín, y, al parecer, con alguna conexión financiera con el nacionalismo catalán [34]. Esta visión de una ciudad amputada, al haber sido desposeída de su raíz musulmana originaria, rebasa la tradición romántica y modernista (Zorrilla o Villaespesa), y llega, integrada con los elementos de la decadencia social, hasta los versos de la «Baladilla de los tres ríos»:

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos! [35]

Se trata del agua de los estanques: agua sin vida, podrida, como la ciudad, «poblada» por sus recuerdos fantasmales.

Granada frustrada, Andalucía también frustrada. Lejos de todo costumbrismo, la Andalucía de Lorca, es decir, «la que no se ve» [36], alza al gitano como paradigma y modelo debido precisamente a esa naturaleza marginal, de pueblo perseguido; por eso, titula «gitano» al *Romancero*, porque el gitano es

> lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal [37].

Optar por el gitano frente al Orden —ahí está el «Romance de la Guardia Civil española»— no es gesto gratuito. El impulso es el mismo, exactamente el mismo, al que en América lo mueve a identificarse con los negros. El gitanismo de Lorca no es «sólo» de carácter estético. La estrecha conexión entre el gitano y el cante jondo fue, sin duda, otro dato importante en ese protagonismo que el *Romancero* otorga al gitano. Contra lo que a veces se ha dicho, el gran libro transfigura una realidad histórica muy dolorosa. El gitanismo de Lorca no procede únicamente del exotismo romántico y sus secuelas modernistas. La capacidad de depuración y filtraje del poeta es traicionada si no se atiende a un contexto histórico muy preciso, que está documentado en el mismo epistolario [38].

Por lo que respecta al cante jondo, es claro que Lorca entiende su significado profundo de expresión de una frustración histórica, no sólo histórica, pero también procedente de la historia: «¡Oh, pueblo perdido,/ en la Andalucía del llanto!» [39]

Lorca sentía aversión por todo costumbrismo, por cualquier forma de pintoresquismo. Ni Andalucía de pandereta ni España negra. Una carta dirigida al poeta desde Zaragoza por

[33] *Véase el admirable libro de J. Mora Guarnido,* Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía, *Losada, Buenos aires. 1958, en especial el cap. II, «Granada, ciudad triste», en que se evoca el primer encuentro del autor con el poeta. Se respira en él el mismo espíritu «pro-árabe» —si se me permite la expresión—, idéntica conciencia elegíaca por «la pobre ciudad que sufre un cautiverio sin redención» (p. 49).*

[34] *Según sugiere Mora Guarnido,* ob. cit., *p. 177. El poema se publicó el 25 de junio de 1919.*

[35] Poema del cante jondo, *P. I. 296.*

[36] *(Conferencia-recital del* Romancero gitano), *en* Primer romancero gitano. 1924-1927. Otros romances del teatro, *ed. M. Hernández, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 140.*

[37] Ibid, ibid.

[38] *Véase al respecto la carta del poeta a su hermano Francisco, fechada en febrero de 1926 (E. I, 143-146), en la que le cuenta una excursión a las Alpujarras, sintomática de la opresión que sufrían los gitanos. Más datos han sido aducidos por A. Rodrigo en* Memoria de Granada: Manuel Angeles Ortiz, Federico García Lorca, *Plaza & Janés, Barcelona, 1984, pp. 148-180. En estas páginas hay información de primera mano sobre la actuación de la Benemérita en la Granada de los años inmediatamente posteriores a la Gran Guerra, incluidos los desórdenes de 1919 que llevaron a la trágica muerte de Ramón Ruiz Peralta. La relación de este episodio con el «Romance de la Guardia Civil española» está por estudiar rigurosamente, según lo avanzado por C. Muñiz Romero, «A vueltas con una muerte en clave»,* Razón y Fe, *núm. 901 (febrero de 1973), págs. 139-145.*

[39] *«Pueblo», «Poema de la soleá»,* Poema del cante jondo, *P. I, 307.*

Melchor Fernández Almagro, en enero de 1926, en que el amigo expresa su disgusto ante la ciudad, obtiene su asentimiento total, porque Zaragoza —le contesta— está «zarzuelizada», como la jota; y para buscarla en su espíritu auténtico hay que ver —le aconseja— el retrato que de ella hizo Velázquez y que se encuentra en el Museo del Prado. Y concluye:

... el viejo espíritu de Zaragoza debe andar errabundo, acribillado de blancas heridas, por los alrededores de Calpe, en las últimas grises rocas, donde el viento duro tira al pastor y *salvajiza* la luz de las estrellas grandes [40].

Por eso, en «Diferencia», texto hasta hace poco inédito, acaso destinado al nonato tercer número de *Gallo*, es tajante al definir su concepción de Granada frente a la conservadora, la «putrefacta», por emplear su vocabulario:

La Granada de los granadinos está en los escudos y en las enternecedoras alegorías del Corpus. La Granada nuestra está en todas partes, en el huerto de tu prima y el tejado de la Catedral.
La Granada de los granadinos está muerta, es de cobre, de talco. La nuestra está y estará siempre recién cortada para olerla, o para arrojarla a los señores de sombreros de copa en ese momento indefinible en que se tocan a la cara para ver si se les ha caído el bigote [41].

La dureza del texto es evidente. Dureza, y profundidad. Frente a la grandilocuencia de la burguesía del «chavico», la humildad hiriente de la conciencia progresiva. Hiriente porque disuelve la historia, al identificar con el cobre y el talco, imágenes de la muerte, las cristalizaciones ideológicas de los discursos políticos y religiosos de la clase dominante: «escudos» y «alegorías». La conciencia progresiva opone una ciudad cuyo espíritu no se deja atrapar en las abstracciones dogmáticas, y que está por eso en todas partes, o que se encarna en el modesto huertecillo de la muchacha deseada —imagen al mismo tiempo frayluisiana y ligada a la estética de lo diminuto—, o en el tejado de la catedral, es decir, en el lugar donde anida lo elemental, lo inocente: las palomas.

Pues bien: España, como Granada, también está «en todas partes», porque es algo vivo, en movimiento: canciones, dulces, arte que hiere, paisaje siempre con figuras; nunca abstracción, pergamino, escudo o dogma. Lorca la entiende así, y de este modo se configura ante nosotros un poeta nacional en el sentido más noble y menos restrictivo del término, pues fue capaz de integrar en su vida y en su obra toda la pluriformidad de España. No ofició de poeta civil: le horrorizaba la poesía que era hija de la elocuencia y del sentido común. Por eso hablaba del oficio de poeta [42] y, dotado como ninguno de sus contemporáneos para ser —que lo fue— un poeta metafísico, no abandonó jamás, en su talante y en su conducta, la «comunidad de los hombres» —por emplear el término tan querido a María Laffranque [43]—. Pasma la riqueza de datos culturales españoles que ofrece «Juego y teoría del duende». Junto a los grandes nombres y obras de nuestra cultura, desfilan por ella personajes y hechos mucho más domésticos, menos trascendentes en apariencia: la bailaora andaluza vieja, con su duende moribundo; la muchachita del Puerto de Santa María capaz de convertir en obra de arte el «horroroso cuplé italiano» «*O Maru*»; la mosca, las alacenas húmedas... O bien, aunque en otro plano ya superior, los azulejos de Calatayud y Teruel. Pero, sobre todo, es admirable la integración de estos datos: no hay exclusiones: Santa Teresa convive con la Niña de los Peines, Felipe II con Cervantes, y, desde otro ángulo, lo muy popular con lo muy culto, los toros con San Juan de la Cruz, la danza casi báquica con Jorge Manrique. Me interesa destacar ahora esta capacidad de enfrentamiento con la

[40] *E. I, 133.*
[41] Apud. *Francisco García Lorca*, ob. cit., *pág. X.*
[42] *En «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo» (1934), O.C., I, 1.071-1072.*
[43] *M. Laffranque,* Les idées esthétiques de Federico García Lorca, *C.N.R.S., París, 1967, p. 211 y ss.*

tradición recibida, de aceptación cordial y desprejuiciada de la propia tradición: la católica y la pagana, la tridentina y la racionalista, etc. Y si en Granada ve la presencia judaica y morisca, también la detecta, y no por azar, en la Andalucía del *Romancero,* que tiene —como él dice— su «brisa judía» —el romance de Thamar y Amnón—, su «brisa romana»[44], múltiple, y su brisa árabe —recuérdese la descripción de San Rafael como arcángel aljamiado—. Es decir, la visión que posee Lorca de la historia cultural española es también integradora, amplia, y por lo que nos indican las últimas y más sólidas aportaciones historiográficas, bastante más exacta que la de muchos «profesionales» de la historia.

La culminación de este talante nacional, amplio y generoso, la representan los *Seis poemas galegos* (1935), fruto ni casual ni secundario en la obra lorquiana. Lorca poetizó directamente en gallego, sin lugar a dudas[45]. La burda, aunque no mal intencionada, leyenda de que los poemas habían sido traducidos, resulta insostenible, y sólo el desconocimiento, o la tergiversación, de la complejísima formación cultural del poeta ha podido alimentarla. Lorca había aprendido gallego en el folclore y en la frecuentación de los cancioneros de Ajuda, de la Vaticana y Colección Brancuti, citados en su conferencia sobre Góngora, que le enseñaron «un puro canto, exento de gramática»[46]. Todo ello sin olvidar a los grandes clásicos del siglo XIX, con Rosalía a la cabeza. Poeta de las Españas, no tuvo inconveniente en escribir en la que había sido históricamente la primera lengua lírica peninsular y era, en el momento en que él la usa, un idioma marginado: lengua campesina y marinera que le debe «el homenaje más alto y quizá más eficaz» que se le ha rendido, según se ha dicho con acierto[47]. Emociona pensar en la difusión universal de estos poemas, en absoluto, insisto, obra residual. Ligados estilística y temáticamente al resto del universo lorquiano, emparentados de modo específico con el *Diván del Tamarit*[48], de redacción en parte simultánea, los *Seis poemas galegos* constituyen una *interpretación poética* de Galicia, al modo como el *Romancero* lo es de Andalucía y *Poeta en Nueva York* de la gran metrópoli americana. Lorca selecciona los elementos míticos del paisaje y la cultura gallegos («Madrigal á cibdá de Santiago», «Romaxe da Nosa Señora de Barca»); traslada a la luna del *Romancero* a la plaza santiagueña de la Quintana, donde, convertido en «branco galán», baila el astro su danza más alucinante («Danza da lúa en Santiago»); se abre al mundo comunal gallego («Noiturnio do adoescente morto»); o poetiza la tragedia de la emigración («Cántiga do neno da tenda»), sin olvidar el diálogo con Rosalía de Castro («Canzón de cuna para R.C. morta»). Siete siglos más tarde, Lorca repetía la conducta lingüística de los primeros poetas castellanos. Solidaria, fraternalmente. Sin afanes impositivos ni pintorescos. Con cordialidad y rigor.

Puede afirmarse que el poeta tuvo una agudísima conciencia de la realidad cultural de España; realidad muy compleja, que sintió e incorporó a su obra. Resulta ejemplar el talante abierto, creador, con que la aborda. Sin sectarismos ni postulaciones traumáticas, siempre con amplitud de miras y generosidad. Jamás hallaremos en él el gesto crispado que ha descompuesto a otros escritores españoles de este siglo, desde Unamuno a Ortega. Su certero instinto de artista se abrazaba con su españolismo liberal y abierto hacia el futuro. Lorca

[44] *(Conferencia-recital del* Romancero gitano) *en* Primer romancero gitano, *ed. cit., p. 140.*

[45] *Véase al respecto el autógrafo original de «Danza da lúa en Santiago», que se reproduce en P. 2, 380, y el artículo de E. Blanco Amor, «Los poemas gallegos de F.G.L.».* Insula, *núms. 152-153 (julio-agosto de 1959), p. 9, además de lo que digo en la introducción correspondiente en P. 2, en especial pp. 101-102.*

[46] *C, I, 93.*

[47] *El pasaje entrecomillado es traducción de X.A. Montero, «Limiar» a* Seis poemas galegos, *ed. tetralingüe, Akal Editor, Madrid, 1974, p. 7.*

[48] *Junto a algún motivo común, hay, sobre todo, un tratamiento métrico equivalente y la exploración en parte coincidente de estructuras paralelísticas.*

quería una España para todos, plural y diversa necesariamente por su complejidad intrínseca. La pluralidad se resolvía para él en el impulso fraternal del duende, que vertebra el arte y la cultura de España; porque, como él dice,

> con duende es más fácil amar, comprender, y es *seguro* ser amado, ser comprendido... [49]

Tal vez no resulte impertinente insistir en la naturaleza *poética* de la interpretación española de Lorca. Poética, esto es, vertebrada en categorías y por ello hostil a toda manipulación o trivialización en el orden factual. Es claro que esta condición no le quita un ápice de validez en cuanto aportación a la comprensión del fenómeno cultural de España. Esta interpretación es además *ejemplar* en la medida en que su dependencia de formas artísticas arquetípicas la vincula con los estratos más profundos de la memoria colectiva. Sí; Poesía y Verdad.

Miguel García Posada

[49] *«Juego y teoría del duende», C, II, 104. Confirma la consciencia que Lorca tenía de la complejidad cultural española la entrevista de 1933 sobre la impronta judía, que ha sido exhumada por Mario Hernández, ed.* Primer romancero gitano, *ed. cit. pp. 154-157.*

[En pruebas este artículo, llega a mis manos la obra de J. Landeira Yrago, Viaje al sueño del agua. El misterio de los poemas gallegos de García Lorca *(Ediciós do Castro, s. l., 1986), que arroja nueva luz sobre el problema lingüístico del texto lorquiano: así, por ejemplo, el autógrafo de la «Danza da lúa en Santiago» no es tan significativo como creíamos. Queda en pie, sin embargo, lo esencial: el* hecho galaico *como fundamento germinal de su creación].*

Arte de masas y arte popular (1928-1937)

I

El 10 de julio de 1937, en Valencia, en el marco del Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, Antonio Machado centraba su intervención en torno a un tema que había detenido su atención durante muchos años y que, ahora, en plena Guerra Civil, se había convertido en asunto central para los intelectuales: el arte y la cultura populares. El poeta traía a colación algunas de sus más conocidas ideas sobre la cultura popular y establecía una distinción, también conocida, entre pueblo y masa con la que quiero vertebrar estas notas. Tras señalar que la cultura se origina en el pueblo y que lo verdaderamente aristocrático es popular, tras indicar que la difusión de la cultura no implica su degradación sino todo lo contrario, afirma en el último tramo de la intervención:

«Cuando a Juan de Mairena se le preguntó si el poeta y, en general, el escritor debía escribir para las masas, contestó: Cuidado, amigos míos. Existe un hombre del pueblo, que es, en España al menos, el hombre elemental y fundamental y el que está más cerca del hombre universal y eterno. El hombre masa no existe; las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de las muchedumbres de hombres, basada en una descalificación del hombre que pretende dejarle reducido a aquello que el hombre tiene de común con los objetos del mundo físico: la propiedad de poder ser medido en relación a unidad de volumen. Desconfiad del tópico *«masas humanas»*. Muchas gentes de buena fe, nuestros mejores amigos, lo emplean hoy, sin reparar en que el tópico proviene del campo enemigo: de la burguesía capitalista que explota al hombre y necesita degradarlo; algo también de la Iglesia, órgano de poder, que más de una vez se ha proclamado instituto supremo para la salvación de las masas. Mucho cuidado; a las masas no las salva nadie; en cambio, siempre se podrá disparar sobre ellas. ¡Ojo!

»Muchos de los problemas de más difícil solución que plantea la poesía futura —la continuación de un arte eterno en nuevas circunstancias de lugar y de tiempo— y el fracaso de algunas tentativas bien intencionadas provienen, en parte, de esto: escribir para las masas no es escribir para nadie, menos que nada para el hombre actual, para esos millones de conciencias humanas, esparcidas por el mundo entero, y que luchan —como en España— heroica y denodadamente por destruir cuantos obstáculos se opongan a su hombría integral, por conquistar los medios que les permitan incorporarse a ella. Si os dirigís a las masas, el hombre, el *cada hombre* que os escuche no se sentirá aludido y necesariamente os volverá la espalda.

«He aquí la malicia que lleva implícita la falsedad de un tópico que nosotros, demófilos incorregibles y enemigos de todo señoritismo cultural, no emplearemos nunca de buen grado, por un respeto y un amor al pueblo que nuestros adversarios no sentirán jamás.» [1]

[1] *La intervención de Machado fue publicada en* Hora de España, *VIII, 1937, 11-19. Las intervenciones personales y colectivas de artistas e intelectuales han sido recogidas en el tercer volumen de M. Aznar Soler y L. M. Schneider,* II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, 1937, *Laia, Barcelona, 1979.*

Al hablar así, el poeta puntualizaba un tema polémico: arte de masas. Asunto que, ligado a la problemática del compromiso del intelectual y del artista y a la posible construcción revolucionaria de una sociedad de masas, de una sociedad nueva, centraba y centra el debate sobre el arte y el realismo.

Machado no decía nada que no hubiese dicho ya, por eso es más llamativo el tono de su intervención. En Juan de Mairena, en la última colaboración aparecida en el *Diario de Madrid* (24-10-35), había sido terminante: «Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas. A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa, al hombre en todos los sentidos de la palabra: al hombre *in genere* y al hombre individual, al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y de tiempo, sin excluir al animal humano en sus relaciones con la naturaleza. Pero el hombre masa no existe para nosotros. Aunque el concepto de masa pueda aplicarse adecuadamente a cuanto alcanza volumen y materia, no sirve para ayudarnos a definir al hombre, porque esa noción fisicomatemática no contiene un átomo de humanidad. Perdonad que os diga cosas de tan marcada perogrullez. En nuestros días hay que decirlo todo. Porque aquellos mismos que defienden a las aglomeraciones humanas frente a sus más abominables explotadores, han recogido el concepto de masa para convertirlo en categoría social, ética y aun estética. Y esto es francamente absurdo. Imaginad lo que podría ser una pedagogía para las masas. ¡La educación del niño-masa! Ella sería, en verdad, la pedagogía del mismo Herodes, algo monstruoso» [2].

Las tesis machadianas se leen en el marco de su conocida *Escuela Popular de Sabiduría Superior* y su concepción del folklore y la poesía [3]. Pero quizá no sea excesivamente aventurado relacionarlos con aquellas otras que constituyen lo que suele denominarse la ontología de Machado, que el propio poeta situaba en el centro mismo de la «metafísica» que toda poesía encierra y descubre: la *heterogeneidad del ser*. En un fragmento de incierta cronología, pero en cualquier caso posterior a 1915 y anterior a 1923, afirma que «sólo existen, realmente, conciencias individuales, conciencias varias y únicas, integrales e inconmensurables entre sí» [4]. Conciencias inicialmente turbias, que van aclarándose, precisándose, como lo que son, en la otredad, en la búsqueda siempre fracasada de lo otro, del otro, que sólo el poeta es capaz de mantener en tensión —de lo uno a lo otro— y que el filósofo tiende a esclerotizar en uno de los términos de la relación [5].

El individuo, la conciencia, no es nunca algo estático, algo dado, es, por el contrario, su hacerse, un hacerse conciencia y consciente, de su otredad, de sus huecos, de sus necesidades, y de la necesidad de este hacerse para ser. La sabiduría popular que nutre el folklore y la poesía no es sino este hacerse en el cual los hombres son (se hacen) hombres, individuos, no números, cantidades de una masa. Un hacerse, digámoslo también, en el que la conciencia mantiene continua y tensa relación con lo otro, la naturaleza, el medio, y con los otros, los demás individuos, la sociedad, y al mantenerla se hace a sí misma.

En una nota que Antonio Sánchez Barbudo publicó en *Hora de España* (VII, 1937), *La adhesión de los intelectuales a la causa popular*, se dicen algunas cosas que recuerdan directamente a Machado, entre otras, ésta: «Encontrar un arte de calidad, no para las masas, sino

[2] *Antonio Machado*, Juan de Mairena, Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, 1936. *Castalia, Madrid, 1972, 201-202 (edición al cuidado de José María Valverde).*

[3] *Ibíd., 135.*

[4] *Antonio Machado*, Obras. Poesía y prosa, *Losada, Buenos Aires, 1964, 701 (edición al cuidado de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre).*

[5] *José María Valverde desarrolla ampliamente este tema en su introducción a* Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo, *Castalia, Madrid, 1971, especialmente 52-73.*

para los hombres, con todas las realidades del hombre de hoy, es nuetra labor de artistas, de creadores y revolucionarios». En otra nota posterior de la misma revista (XIV, 1938), *Sobre la «Advertencia a Europa» de Thomas Mann,* el mismo Sánchez Barbudo abunda, desde otra perspectiva, en la cuestión: «... no podemos confundir la presencia de esas masas que «llenan» los cinematógrafos y cafés, los bailes y las calles, masas que quieren ser masas, sin más aspiración que vivir frente a los demás, contra los demás, su vida pequeña, "su vida" llena de reminiscencias de novela pornográfica o falsamente romántica; no podemos, digo, confundir estas vidas ni estas masas con las de nuestros trabajadores y campesinos, que tienen aristocracia, tradición y espíritu». Términos que coinciden, algunos literalmente, con lo que Machado expuso.

Las palabras de Sánchez Barbudo tienen además la virtud de conectar esta problemática con la que centró la polémica del arte en aquellos momentos, inspirando, según que parte se tomara en ella, una interpretación e, incluso, una práctica determinada. Sánchez Barbudo manifiesta la insatisfacción de un arte de masas como arte de propaganda y propone un arte de calidad «para el hombre».

La contraposición entre arte de propaganda y arte de calidad no es exclusiva de ese momento. La célebre *Ponencia colectiva,* leída en el Congreso también el día 10 de julio por Arturo Serrano Plaja, en nombre de sus firmantes —A. Sánchez Barbudo, A. Gaos, Antonio Aparicio, A. Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil Albert, J. Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya—, señala que ese es uno de los problemas más agudamente vividos por la generación joven que ellos representan: «Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo —afirman—; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos.» En definitiva, cuanto se hacía en arte, no podía satisfacer un anhelo profundo, aunque vago, inconcreto, de humanidad, y por otro, el de la Revolución, no alcanzaba tampoco a satisfacer ese mismo fondo al que aspirábamos, porque precisamente no era revolucionario. La Revolución, al menos lo que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o un cambio de tema puramente formal».

La *Ponencia colectiva* alude al surrealismo, «arte puro», que ha tenido sus más conocidos cultivadores en los últimos años de la década de los veinte y en los de la Segunda República, y, por otro, el realismo social, crítico, que se presentó en torno a publicaciones como *Octubre,* en Madrid, y *Nueva Cultura,* en Valencia. No es, como vamos a ver, la única vez que este contraste se plantea polémicamente, pero antes de abordar ese asunto es necesario continuar con el texto leído por Serrano Plaja.

La *Ponencia* rechaza el realismo socialista y, aunque dice comprender el arte de propaganda, indica que es insuficiente[6]. Sus firmantes proponen un arte de calidad que se apoye en el humanismo, entendido éste como «el intento de restituir al hombre la conciencia de

[6] *«No queremos —aunque lo admitamos en cuanto a las necesidades inmediatas que para nada subestimamos, ya que de ellas dependen todas—, una pintura, una literatura, en las que, tomando el rábano por las hojas, se crea que todo consiste en pintar o en describir, etc., a los obreros buenos, a los trabajadores sonrientes, etc., haciendo de la clase trabajadora la realidad más potente hoy por hoy, un débil símbolo decorativo. No. Los obreros son algo más que buenos, fuertes, etc. Son hombres con pasiones, con sufrimientos, con alegrías mucho más complejas que las que esas fáciles interpretaciones mecánicas desearían», y: «De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente. En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos importa, nos importa la propaganda. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es, ni puede ser, el camino que conduce a él.»Ob. cit., 136 y 139-140, respectivamente.*

su valor», precisamente en un momento en que, en la proximidad de la muerte, es posible ver mejor «todo lo que ocultaba el hombre en cada hombre», pues «ganar la guerra es conquistar la categoría de hombre, la dignidad humana».

Los firmantes de la *Ponencia colectiva,* verdadera alternativa a un arte estrictamente propagandista, no son los únicos que se mueven en este horizonte de «machadismo» no explícito, si puede hablarse así. Y por ello, cabe decir, a su vez, que las ideas de Machado son la expresión concreta y personal de una concepción más amplia, no sólo en el marco del pensamiento, también en el de la literatura y el arte. El problema de la dignidad humana se plantea en la Guerra Civil como alternativa a la barbarie, la negatividad absoluta que es el fascismo. Quizá sea José Bergamín quien expuso más nítidamente la situación en su intervención del día cuatro en Valencia: la Guerra se plantea en términos de ser o no ser, y en este planteamiento tomo aguda conciencia, sin distancia, pues estoy metido en los acontecimientos, de mi existencia y condición, «jamás un pueblo tiene conciencia más clara de su ser, de lo que es, de lo que piensa, de lo que quiere, que cuando este mismo ser quiere arrancárselo. Entonces diríamos que un pueblo se humaniza de este modo trágico. Porque, como el hombre en su propio ser, se encuentra definitivamente solo ante sí mismo. Y ésta es la cuestión, la cuestión palpitante: la de ser o no ser ante la muerte; la de ser o no más poderoso, más fuerte que la muerte».

El carácter popular del intelectual y de la cultura no surge en el marco de la propaganda, en el marco de lo que Bergamín, los firmantes de la *Ponencia* y Machado consideraban arte de masas, sino en la misma raíz e historia del arte, en su radical, esencial popularidad. Con palabras que podría haber firmado Machado, Bergamín afirma: «Toda nuestra mejor literatura en el pasado, la que impulsa y mueve los anhelos populares hacia el porvenir o en los presentes, es un testimonio popular, por el lenguaje, de una voluntad única y total de ser de España (...) en España toda nuestra riqueza cultural es expresión viva y verdadera de nuestro pueblo» [7].

La Guerra Civil no es sólo un asunto político, es un problema de supervivencia histórica y a toda la historia de España afecta. La cultura y el arte están en peligro, está en peligro la dignidad humana, que es, para estos intelectuales y artistas, la dignidad popular. Como en el caso de Machado, la idea de Bergamín no es ocurrencia apresurada que los acontecimientos bélicos ocasionan, vértebra también, en las páginas de *Hora de España,* su análisis de Goya, *Pintar como querer (Goya, todo y nada de España)* (V, 1937), y, antes, sus lúcidas reflexiones en *Cruz y Raya: Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste* * (12, 1934), *El espejo vivo* (19, 1934) y, sobre todo, *Hablar en cristiano* (28, 1935), que suscitó una polémica con Arturo Serrano Plaja a la que me referiré después.

Hablar en cristiano aborda una cuestión candente en la época: la *cuestión Gide.* Gide intervino en el Congreso Internacional de Escritores de París con un texto que llevaba por título *Defensa de la cultura,* texto que Bergamín comenta y, en muchas ocasiones, hace suyo. El escritor francés analiza la problemática del artista, el intelectual y la literatura en el mundo contemporáneo. A su juicio, la literatura no puede ser sólo un espejo. «A mi me inquieta, lo confieso —dice—, haber escuchado en el Congreso de Escritores de Moscú a una gran cantidad de obreros de todas clases que pedían a los escritores que les hablasen de ellos solamente, que les representasen pintándolos como son. La literatura no tiene o, al menos, no debe tener únicamente esta misión de espejo (...) Se trata también, y quizá sobre todo, de ayudarle (a la literatura de la URSS) nosotros a este hombre nuevo, al que

* *Título que podría corresponder a una escultura de Alberto Sánchez.*

[7] *Ibid.*, *20, 23.*

amamos, al que queremos (...) La literatura no se contenta únicamente con imitar, sino que informa, propone, crea.».Y continúa hablando del papel del intelectual y del escritor, y poniendo su propio ejemplo: «Por mi parte (y me excuso de dar este ejemplo personal), de familia burguesa, de formación burguesa, he sentido desde los comienzos de mi carrera literaria que todo lo que había en mí que me parecía más auténtico, más valedero y valeroso, surgía como protesta inmediata y directa contra las convenciones, las costumbres, las mentiras del medio en que vivía. Y me parece imposible hoy, en la sociedad capitalista en que vivimos aún, que haya una literatura que valga que pueda ser otra cosa que una literatura de oposición. Comulgar con una clase es para el escritor burgués imposible. Comulgar con el pueblo... Pues bien, creo que le es igualmente imposible mientras el pueblo no sea más que lo que es hoy, mientras el pueblo no sea lo que puede ser, lo que debe ser, lo que será si nosotros le ayudamos. Lo único que podemos, mientras tanto, es dirigirnos al lector desconocido, futuro, estando seguros de encontrarle cuando hayamos encontrado en nosotros mismos aquello que sentimos en nosotros más profundamente e irreductiblemente humano.» [8]

No voy a continuar con la cita de Gide ni con alguno de los comentarios de Bergamín, solamente uno que resume bien su actitud y enlaza directamente con lo que aquí me ocupa: «El pueblo sigue representándosenos de este modo como únicamente tiene sentido para nosotros, con una realidad personal; como persona y no como cosa o masa; como presencia espiritural y no material. Y aún diríamos más: que para nosotros lo popular, siguiendo el razonamiento de André Gide, es la generalización, o, mejor, universalidad, de lo más particular, lo más individual y singular del hombre: el juego puro, limpio y claro —racional o irracional, pero inteligente— de su espiritual libertad o novedad; de todas sus posibilidades humanas.» [9]

De nuevo esa distinción entre pueblo y masa, en la que también insistirán Rafael Dieste *–Desde la soledad de España (sobre la vida y el espíritu),* en *Hora de España* (13,1938) [10]— y María Zambrano —por ejemplo, en su comentario a *«La guerra», de Antonio Machado,* en *Hora de España* (12, 1937) [11]—, pues la masa es más bien la cosificación del pueblo que el pueblo mismo. El sustrato de la hipótesis bergaminiana es, naturalmente, distinto al que sustenta las afirmaciones de Machado. El reclamarse de la espiritualidad, que enlaza directamente con una visión de nuestra historia poética y con el cristianismo de Bergamín, no se encuentra en *Mairena,* pero hay un punto en que ambos coinciden, precisamente aquel que aquí más interesa: el valor del hombre, del individuo, su hacerse, su tomar conciencia y conocerse, la radicalidad exigida a cualquier planteamiento sobre el hombre nuevo, a cualquier planteamiento revolucionario.

[8] *En J. Bergamín,* Hablar en cristiano, *Cruz y Raya, 1935. 28. Recogido en Cruz y Raya. Antología, Madrid, Turner, 1974, 410-411 (Prólogo y selección de José Bergamín).*

[9] *Ibíd., 415.*

[10] *«La masa no es el pueblo, sino lo que hay de inerte y reactivo en cada uno, lo que hay de bruto. Pero no se olvide que el bruto, dócil al plan de su naturaleza, es inocente, y que es, sin duda, una de las formas —no superiores ni inferiores, sino definitivas - de la gracia (...) ¿Rebelión de las masas? Si la rebelión es del pueblo, es revelación, y si es de las masas, no es rebelión sino cataclismo (...) El pueblo es masa y es pueblo, es reactivo y activo como cada hijo de vecino en particular». El texto de Rafael Dieste, de gran complejidad y merecedor de un análisis que aquí no puedo realizar —pero sí deseo señalar la necesidad de conectar las tesis de Ortega con estas que aquí se exponen—, destaca, y es el único punto sobre el que deseo llamar la atención, la diferencia entre pueblo y masa, aunque su «horizonte filosófico» sea bien distinto al de Machado o al de Bergamín.*

[11] *«La palabra del poeta ha sido siempre necesaria a un pueblo para reconocerse y elevar con íntegra confianza su destino difícil, cuando la palabra del poeta, en efecto, no cubre ese destino, lo alude y lo testifica, cuando le da, en suma, un nombre. Es la mejor unidad de la poesía con la acción o como se dice con la política, la mejor y tal vez única forma de que la poesía puede colaborar en la lucha gigantesca de un pueblo: dando nombre a su destino, reafirmando a sus hijos todos los días su saber claro y misterioso del sino que les cumple, transformando la fatalidad ciega en expresión liberadora.»*



No es esta la última relación entre Bergamín y Gide, tampoco el centro de la *cuestión Gide.* Durante la Guerra Civil en el marco del Congreso Internacional, el poeta español se levanta para abordar la *cuestión Gide* el día 8 de julio. Como es sabido, tras una visita a la URSS en el verano de 1936, Gide publicó un libro que fue considerado crítico para el régimen de Stalin, *Retour de l'URSS* (París, Gallimard, 1936). Posteriormente, para responder a las críticas que suscitó, publica otro al año siguiente: *Retouches a mon retour de l'URSS* (París, Gallimard, 1937), en el que afirma su compromiso con la verdad antes que con ningún partido y escribe palabras duras: «La URSS no es lo que nosotros esperábamos que fuera ni lo que había prometido ser y se esfuerza en parecer; ha traicionado todas nuestras esperanzas. Si no queremos que nuestras esperanzas vuelvan a desplomarse es necesario ponerlas en otro lado».

En España, en el Congreso, M. Koltzov considera que el libro de Gide es un conjunto de injurias y calumnias, «de corte abiertamente trotskista» y antisoviético[12]. Bergamín interviene en el debate, dolorido, y rechaza el libro de Gide en nombre de una solidaridad que une a los pueblos español y ruso, pero eso no hace que cambie ninguna de sus posiciones esenciales, como tampoco las de Machado o las de los firmantes de la *Ponencia colectiva.*

II

El lector de la *Ponencia,* Arturo Serrano Plaja, había polemizado públicamente con Bergamín en 1935 a propósito del artículo de éste *Hablar en cristiano.* Las cartas fueron publicadas en *Leviatán* (sept.-oct.-nov., 1935) en el *Cruz y Raya* (32, 1935). Serrano Plaja revisa la interpretación bergamiana del texto de Gide, interpretación que él considera cristiana y espiritualista, cuando el texto del escritor francés debe ser entendido, en clave marxista o materialista y, así, social y políticamente efectiva: para el marxista «es a partir de una eficacia social cuando el hombre, los trabajadores, la masa (que a ese estado de cosa, como usted dice, créame, ha reducido el capitalismo al pueblo como persona...); cuando la masa, digo, pueda individualizarse, pueda conquistar su soledad, y entonces, a solas consigo misma, pueda enfrentarse con ese algo terrible y angustioso que es la vida: la muerte». Y más explícita y políticamente: «Porque a la dirección misma, clásica y cristiana, moral y religiosa, de ese humanismo permanente que usted aprecia en Gide para todo lo que en esta defensa humana se refiere al pueblo, hay que añadir esa dimensión explícitamente declarada por Gide, como voluntad de organizar ese humanismo, es decir, de luchar al lado de algo tan concreto como significa el partido comunista, para que ese humanismo permanente no se quede reducido a una actitud históricamente cristiana, es decir, a una fe individual en el hombre, aunque ineficaz en el plano del desenvolvimiento social».

La polémica entre Serrano Plaja y Bergamín sólo nos interesa aquí de forma lateral, en cuanto que pone de relieve la proximidad de dos concepciones que en principio cabría pensar muy diferentes, en cuanto que afirma una vez más, en la perspectiva del marxismo —e incluso en la perspectiva política inmediata del partido comunista—, la necesidad de distinguir entre pueblo y masa, y de partir de la masa para hacerla pueblo, para que ella, en su lucha y autoconciencia, se haga pueblo. Pero interesa también como indicación de la amplitud del entramado de ideas y enfoques diferentes que en estos asuntos encuentran su eje. Serrano Plaja cita también a Machado, y no de cualquier manera: la *fraternidad laboriosa* de que hablara el poeta es la manifestación de ese ser-sí-mismo que es cada uno cuando

Antonio Rodríguez Luna: *Dibujo* (1937)

[12] *El texto de Gide, las palabras de Koltzov y una breve narración de los hechos, en el volumen I de L. M. Schneider, ob. cit., 189 y ss.*

la masa se ha conquistado como pueblo y es con los demás, cuando ha dejado de ser cosa. La *Ponencia colectiva,* dos años después de esta polémica, no hacía sino desarrollar algunas de estas ideas centrales.

No fue la única polémica. Tan conocida como ésta, quizá más, fue la que mantuvieron Ramón Gaya y Juan Gil Albert, ya en plena Guerra, en *Hora de España* (6, 1937), bajo el título común de *Cartas bajo un mismo techo.* La carta que Ramón Gayá envía a Gil Albert vuelve sobre algunos asuntos centrales, y ya conocidos, de la polémica. Pero Gaya es más radical que otros artistas e intelectuales, para él el arte debe expresar lo eterno y esencial, el artista sólo puede mantenerse en ámbitos humanos, y el de la política no lo es. Todo se enturbia y cae cuando el arte se inserta en lo político, dice Gaya, si es necesario un arte de propaganda, considerémosle como tal, como propaganda pero no como arte. Gaya está defendiendo la necesidad de hablar de arte verdadero en lugar de arte antiburgués o burgués y, de esta manera, invoca un paradigma en el que los calificativos sociopolíticos no tengan cabida. Su planteamiento se basa en una distinción radical entre el arte y la política, y eso es algo que Gil Albert no comparte: el poeta defiende la oportunidad y calidad de un arte comprometido con su tiempo, que no tiene porqué ser una imitación del que se hace en la URSS.

La respuesta de Gil Albert se mueve en los mismos términos que la respuesta polémica de Angel Gaos a un no menos polémico comentario de Ramón Gaya a *Nueva cultura* y la presencia del poeta valenciano en esta revista. Gaos distingue ente la individualidad que se recluye sobre sí misma y la individualidad que en la colectividad y la universalidad debe desbordar, pues «el verdadero destino del intelectual auténtico no es el de acompañar con sus lamentaciones íntimas la dura ascensión del pueblo hacia la vida, sino fundirse con él, en la gigante alegría de crear —cada uno con sus herramientas— la nueva cultura humana» [13].

En el artículo que había dado pie a esta polémica, *El poeta como juglar de guerra (Nueva cultura,* III, 1937, 1, s.p.), Gil Albert había defendido la relación del poeta con el pueblo, convirtiéndole en portavoz popular, voz del pueblo, expresión de la conciencia colectiva: «Este pueblo, en uno de los momentos decisivos de su historia, vuelve a encontrarse con el poeta, no con un deteminado poeta, sino lo que es sin duda para el pueblo la ventura del hallazgo, con el poeta como olvidado personaje anónimo que regresa, trayendo en sus palabras que suenan como la música un mensaje de heroísmo y de amor. Heroísmo y amor, he ahí el medio en que conviven noblemente el poeta y el pueblo; de ellos, de ese heroísmo y de ese amor, brotan la vida y la muerte, los inaprehensibles temas que el poeta ha cantado en todos los tiempos». Con estas palabras, Gil Albert se aproxima a las reflexiones de Machado, Bergamín y María Zambrano.

En las páginas de *Nueva cultura* había tenido lugar antes de la Guerra Civil uno de los debates más interesantes sobre la condición del arte y del artista, con textos fundamentales para el asunto que aquí se estudia. El debate comenzó con una carta de la revista dirigida al escultor Alberto, llevaba el título *Situación y horizonte de la plástica española,* había sido redactada por Josep Renau y Francesc Carreño [14], y se publicó en el número dos de la revista, correspondiente al mes de febrero de 1935. En ella, Renau y Carreño hacían una exposición histórica que tenía la finalidad de contextualizar la escultura de Alberto, para después, una vez analizada, en su perspectiva, la trayectoria de lo que se ha llamado vanguardia

[13] *Angel Gaos,* Hora de España. Revista mensual, Nueva Cultura, *III, 1937, 2, 22.*

[14] *Josep Renau,* Notas al margen de Nueva cultura, *Darmstadt y Madrid, Topos Verlag/Turner, 1977. XXIII (Intr. a la edic. facsímil de la revista).*

española, muy especialmente lo que supuso la actividad de los Ibéricos, estudiar la obra del escultor. «La unidad ideológica de Alberto se verifica en ese ruralismo místico de los campos yermos de Castilla, de sus pueblos y sus villas desoladas. Le atraen poderosmente los tipos y las expresiones de la entraña popular: el campesino y el obrero en sus actitudes cotidianas, en los cafés, en las «casas colmena»; las mujeres con sus cántaros, sus macetas y el color de las ropas lavadas y quemadas por el sol, las manos de dedos gruesos y encallecidos del trabajador de la tierra... El tipo y la calidad se manifiestan con fuerza, rudeza y claridad en sus dibujos. Las esculturas de Alberto son una concentración plástica del paisaje rural castellano, visto con la fuerza brutal y animista de un primitivo, la síntesis de la inquietud plástica del momento actual, con el contenido formidable de la inquietud campesina. Diferenciándose esencialmente de los demás valores de la plástica moderna española, Alberto nunca trata —subjetivamente— de hacer escultura abstracta, aún en sus obras de un mayor predominio formal».

Pero Renau y Carreño consideran que este tipo de escultura responde a un campesino parado, inerte, que no es ya el de los nuevos tiempos, el campesino dinámico que ha concretado en su conciencia «el perfil verdadero del 'señor' terrateniente, del cura y del acaparador de la ciudad», que «ha concretado ya el sentido de sus maldiciones», es decir, utilizando una terminología más técnica, que ha adquirido «conciencia de clase».

La larga carta de Renau y Carreño tuvo una lacónica respuesta de Alberto, suscitó una carta de Antonio Rodríguez Luna, pintor inclinado en aquel momento al surrealismo, y una nueva respuesta de *Nueva cultura* (todo ello en *Nueva cultura*. I, 1935, 5). Alberto afirma sucintamente que, a su entender, se ha dado «excesiva importancia a los movimientos del arte español en relación al movimiento social», que existirá ante contra revolucionario mientras la revolución no se realice y que él está del lado de quienes desean que la injusticia capitalista termine. Rodríguez Luna habla como un converso y afirma la necesidad de hacer un arte social «(entiende bien que no digo político)» en lugar del hasta entonces realizado, «especulación plástica sin ningún contenido humano», y solicita la solidaridad y el alineamiento de Alberto, cuya posición califica de «asceta cristiano» o «alquimista de las nubes y campos castellanos». Por su parte, Renau y Carreño muestran su rechazo a la carta lacónica de Alberto, rechazan su hipotético individualismo y hablan de la necesidad de hacer un arte humano, tal como señala Rodríguez Luna, capaz de educar los sentimientos sociales (frente a los mundos propios) y dirigido al proletariado.

Aquí termina la polémica de Alberto y *Nueva cultura*, pero un año después el escultor colabora en la revista con *Cuatro dibujos políticos* y Francesc Carreño se refiere extensamente a su actividad como escenógrafo en una artículo titulado *Elementos para una plástica teatral española (Nueva Cultura*, II, 1936, 11, y III, 1937, 2, respectivamente). Aunque ni la colaboración ni el texto hacen referencia alguna a la polémica, creo que constituyen su cierre definitivo.

En los *Cuatro dibujos políticos* Alberto pone en pie un arte de denuncia y compromiso (denuncia de la tradición de las cruces, de la ideología del orden y la patria, de la represión y de la alianza del capitalismo y la iglesia) sin abandonar por ello su peculiar estilo, aquel que había sido caracterizado como individualista e indeterminado. Incluso, aún más, acentuando los rasgos fantásticos, casi surrealistas, que en su escultura anidaban. En su artículo, Carreño hace una alabanza del artista en puntos que antes habían sido criticados, descubre que los telones de Alberto, «equivalentes a sus dibujos inaccesibles a los no educados en las artes plásticas, hayan sido capaces de emocionar a una multitud de espectadores». Introduce un rasgo más notable: el carácter español del arte de Alberto. El escultor como heredero de la plástica de Berruguete, Zurbarán y Velázquez: «La rudeza, la calidad, la forma del

paisaje castellano había sido recogida poco a poco en el espíritu y en la obra de Alberto». Carreño establece así un horizonte de juicio que es consustancial a la concepción del arte que latía en Machado, Bergamín, Dieste, María Zambrano, la *Ponencia colectiva*, etc., punto central en la concepción del arte y la cultura antifascistas en la Guerra Civil.

III

Las posiciones mantenidas en la *Ponencia colectiva*, el debate en las páginas de *Nueva cultura*, incluso algunos de los restantes debates y textos citados, pueden inducirnos a pensar que había dos orientaciones claramente determinadas —y enfrentadas— en nuestro panorama artístico: el arte puro y el arte comprometido, de carácter realista cuando no claramente identificado con el realismo social político. Creo, sin embargo, que esta conclusión no es acertada, y ello por varias razones. En primer lugar, porque no existe un realismo social o político homogéneo, e incluso porque no hay una ideología del realismo consolidada hasta los años de la Segunda República y, concretamente, hasta que se publican revistas como *Octubre* y *Nueva cultura*, o, algo antes, *Orto*. Sí hay, y yo mismo he insistido en ello a la vez que analizaba algunas, tendencias que conducen al realismo —el Castelao de *Nos* es la figura más importante en este sentido, las más tardías aportaciones de E. Barral y A. Souto, ya en el paso a la República, etc.—, pero que no podemos identificar con el arte de masas que desde *Octubre*, primero, y desde publicaciones e intervenciones durante la Guerra Civil, después, se reclama [15]. Cabe pensar que esta fue una de las razones que determinaron la diversidad del realismo durante la contienda (asunto que será preciso analizar en otro momento).

Pero no es esta la única razón, algo similar sucedía en el caso del arte puro. Es ya un tópico señalar que el neocubismo, muy matizado, y el surrealismo son las dos orientaciones fundamentales de la renovación que tiene lugar en los años veinte y, dado que el neocubismo o bien desaparece o bien se academiza, cabe pensar que cuando se habla de arte puro se está haciendo referencia a formas que más o menos explícitamente conectan con el surrealismo o son íntegramente surrealistas. Pero también en este ámbito, como en el del realismo, es preciso hacer matizaciones que van más allá de las variantes estilítisticas personales.

Un acontecimiento conocido, pero quizá no suficientemente valorado, de la historia de la poesía en aquellos años puede ser significativo punto de partida. *Romancero gitano* de Federico García Lorca aparece en julio de 1928, editado por *Revista de Occidente* y con un dibujo del autor en la portada. La acogida es, generalmente, entusiasta y el libro convierte a Lorca es un poeta famoso. Dos amigos mantienen, sin embargo, una actitud diferente, Dalí y Buñuel. Dalí escribe a Lorca diciéndole que su poesía «está ligada de piez i brazos a la poesía vieja». Por su parte, Buñuel, en una carta a Pepín Bello, le dice que *Romancero gitano* es «muy malo». En otra carta de Dalí a S. Gasch, el pintor rechaza lo trágico, el gitanismo, etc., y alaba el «maridaje imprevisto de ciertas palabras, el uso inadecuado (adecuadísimo) de ciertas cualidades, y sobre todo una inspiración erótica inconsciente», etc., es decir, alaba los rasgos próximos al surrealismo y rechaza los que considera tradicionales o populares [16]. La respuesta del poeta es ambivalente, si por una parte defiende una modernidad, que posiblemente hubiera sido del gusto del cineasta y del pintor, en dos conferencias dadas en Granada en el mes de octubre, *Imaginación, inspiración y evasión en la poesía* y *Sketch de la pintura moderna*, por otra continúa manteniendo su interés por lo popular

[15] *Valeriano Bozal*, El realismo plástico en España, 1900-1936, *Península, Barcelona, 1966.*

[16] *I. Gibson*, Federico García Lorca, I. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929,*Grijalbo, Barcelona, 1985*, *566 y ss.*

en una conferencia que pronuncia en diciembre en la madrileña Residencia de Estudiantes, *Las nanas infantiles.*

El asunto tiene mayor importancia que la puramente biográfica, con ser ésta mucha, y revela la necesidad de distinguir en el seno del arte puro diferencias que podían pasar desapercibidas. La propia evolución de los dibujos de Lorca —por no hablar de su poesía, con una evolución más compleja— lo pone de manifiesto. En los primeros, los que hace hasta 1927, predomina un marcado sentido de lo popular, después hay un cambio paulatino que permite hablar de surrealismo pero que no es surrealismo en sentido estricto.

El carácter popular de los primeros dibujos de Loca va más allá de los expresamente iconográfico y afecta al mismo lenguaje plástico [17]. Dibujos como *Virgen de los Siete Dolores* (1924), *Niña granadina* (s.a.), *Margarita Pineda en el cadalso* (1928), nos hacen pensar en los exvotos populares, pues, como ellos, «el dinamismo de sus trazos es sorprendente, como una caligrafía viva...» y están «dentro de un habla gráfica popular» [18]. Son dibujos que supeditan los criterios miméticos a la claridad expositiva, eliminando las mediaciones convencionales entre el sujeto y el asunto y dando pie a la «emoción ante las cosas» que el poeta decía ser su «única carrera», en una carta a Antonio Gallego Burín en 1920 [19]. Este es, también, el año de *El maleficio de la mariposa,* cuyos protagonistas son, como se sabe, animales, y más propiamente insectos que, siguiendo un viejo tópico de los fabulistas, se comportan humanamente.

El rasgo que en *El maleficio de la mariposa* o en sus primeros dibujos puede ser excesivamente superficial, por evidente, indica una nota que será característica de toda su producción: la preocupación por la naturaleza y lo popular se unen y articulan en una expresión que nunca puede dejar de verse simultáneamente. El paisaje del poeta no es, como no lo será después el de Alberto Sánchez, una visión pura de la naturaleza, sino una visión humana y popular. La «emoción ante las cosas» no prescinde nunca del sujeto para dejar a las cosas solas, pero tampoco se limita a éstas para que el sujeto pueda proyectarlas idealmente, fantásticamente: el autor presenta tanto la emoción como las cosas que la suscitan y en el momento de suscitarla.

Lorca no es el único artista que en estos años ofrece notas semejantes. Algunos cuadros de Joan Miró inmediatamente anteriores a 1920, *L'Hort de l'ase* (1918) y, sobre todo, *La masía* (1921-1922), se mueven en ámbitos semejantes, aunque no iguales: mientras que las imágenes de Lorca se ajustan a las propuestas más populares, las de Miró utilizan esas propuestas en un análisis que pone en cuestión la condición de la imagen pictórica. Miró construye en la linealidad y narrativismo populares, con su simplicidad y elementalidad, con la necesidad de contar, escribir e individualizar, una complejidad que, como es obvio, está ausente de los dibujos de Lorca y, me atreveré a decir, también de sus poemas.

Esta relación no termina aquí. No tenemos información suficiente sobre el conocimiento que el poeta podía tener de la pintura mironiana, pero la conocía y la admiraba pues ilustró

[17] *No existe ninguna edición completa de los dibujos de Lorca. Gregorio Prieto publicó en 1949 una edición de 41 dibujos* (Dibujos de Lorca, *Afrodisio Aguado, Madrid, 1949) y luego en su* Lorca en color *(Ed. Nacional, Madrid, 1969), algún dibujo más. En las célebres* Obras completas *de la Ed. Aguilar, preparadas por Arturo del Hoyo, se publicaron también dibujos del poeta, algunos coinciden con los de Gregorio Prieto, otros no. Antonio Gallego Morell publicó* García Lorca, cartas, postales, poemas y dibujos *(Moneda y Crédito, Madrid, 1968) y hay otros dibujos aparecidos en publicaciones diversas, pero no existe una investigación profunda ni una publicación completa de este material. Un texto de Francisco García Lorca,* El arte del dibujo, *ha sido editado en Francisco García Lorca.* Federico y su mundo, *Alianza, Madrid, 1980 y ediciones sucesivas.*

[18] *S. Rodríguez Becerra y J. M.ª Vázquez Soto,* Exvotos de Andalucía, *Argantonio, Sevilla, 1980, 100 y 104, respectivamente.*

[19] *F. García Lorca,* Epistolario, *Alianza, Madrid, 1983, I, 21 22.*

con ella, y con la de Dalí, su *Sketch de la pintura moderna,* y cabe suponer que durante su viaje a Barcelona y su relación con Dalí y los intelectuales catalanes tuvo acceso a la obra de Miró. En cualquier caso, además de la influencia de Dalí, en las obras de 1927 empieza a verse un punto de contacto con Miró, especialmente en un rasgo que Dalí abandona pronto pero que Miró convierte en constante de su obra: el protagonismo de la grafía en arabesco, casi grafía caligráfica, protagonismo evidente ya en obras magníficas de los años veinte: *Retrato de la Sra. K* (1924), *Pintura* (1925), *El Carnaval de Arlequín* (1924-1925), *Culto a las manifestaciones espontáneas* (1927), etc. También la «emoción ante las cosas» es uno de los ejes de la pintura de Miró, como lo será de la escultura de Alberto Sánchez y, en menor medida, de Angel Ferrant. Pero no ante cualquier cosa, y esta es una diferencia considerable respecto del arte puro, sino ante las cosas populares, tal como indica el pintor catalán en su célebre escrito *Yo trabajo como un hortelano.*

A partir de 1927 empiezan a advertirse algunos cambios importantes en los dibujos de Lorca, preferentemente dos: alteraciones iconográficas que dan lugar a desdoblamientos, segmentaciones, abstracciones, etc., que hacen pensar en los «juegos» dalinianos de la misma época, pues están presentes en pinturas como *Imitació al son* (1926), en la que aparece la cabeza del poeta y su sombra, o en *La mel es mes dolca que la sang* (1927), cuadro en el que también podemos ver la cabeza de Lorca así como las figuras de los asnos putrefactos, asnos que recuerdan algunas de las figuritas anteriores de Miró; el segundo cambio es la cada vez más radical importancia de la grafía, que se convierte en factor de representación en rasgo semántico con capacidad propia.

Los desdoblamientos, segmentaciones, etc. —que aparecen ya en una carta a su hermano Francisco de 1926—, producen un efecto de objetualización de los diversos motivos representados, cabezas, ojos, pájaros, bocas, flores, manos, pájaros, peces..., que dejan de ser partes de un conjunto representativo y adquieren entidad significativa propia. El dibujo que Gregorio Prieto titula *Borrachera*, en el que hay anotado «Leyenda de Jerez», (1927), que puede entenderse como doble figura o como dos figuras superpuestas, consolida un procedimiento que era también propio de Dalí y pone de relieve esa característica, acentuada en dibujos posteriores, en los que se articula cada vez más con la representación, como en el magnífico *Sólo el misterio/ nos hace vivir,/ sólo el misterio* (1934), en el que de los ojos vacíos de un marinero cae una flor, mientras que brazos y ropa cobran vida propia. Quizá sea, sin embargo, en sus «dibujos abstractos» no fechados, *Rostro con flechas, Lira, El ojo,* etc., donde este recurso alcanza sus mejores resultados. Lorca no es el único que lo pone en práctica, ya he indicado a Miró y a Dalí, aunque en uno y otro se emplea de forma diferente, pero también lo encontramos en pintores posteriores como Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna que, si en principio se inscriben plenamente en el dominio del surrealismo, durante la Guerra, como tendré ocasión de explicar, dan un giro importante sin abandonar este lenguaje. También Maruja Mallo, Benjamín Palencia y, en menor medida, Alberto Sánchez son ejemplos de este proceder.

Por lo general, desdoblamientos y fragmentaciones van acompañados de esa innovación en la grafía a la que ya me he referido. La línea cobra vida propia, como el torpe trazado caligráfico de un niño o el rastro de un insecto: la grafía es trazo indicador, muchas veces al margen de la representación naturalista y otras distorsionándola. Un ejemplo importante de este lenguaje lo encontramos en el dibujo que Gregorio Prieto titula *Autorretrato en Nueva York* y *Obras Completas Perspectiva urbana con autorretrato,* que debe hacer sido realizado en 1928 ó 1929. El autorretrato se ha simplificado al máximo y es tanto óvalo de la cara como expresión lineal de una sensibilidad que conserva en la representación, al igual que sucede en las caricaturas, sólo los elementos significativos imprescindibles. Los animales

son los burros putrefactos que ya hiciera Dalí y que recuerdan, como indiqué, a los de Miró. Pero quizá el aspecto más importante es la creación de un ambiente urbano, con la disposición de los grandes edificios, en el que el poeta parece perdido y asediado. La creación del ambiente mediante recursos plásticos formales es un rasgo típico de los surrealistas, pero aquí Lorca no pretende poner en pie subconsciente alguno, sigue apegado, aunque el lenguaje haya variado, a su «emoción ante las cosas», en lo que recuerda a Klee —recuerdo, en estos dibujos, de una proximidad, no de una identificación— más que a las figuras del «Cadáver exquisito». Se trata, no dejemos de señalarlo, de una emoción concreta ante cosas concretas, de una presencia de lo popular, según una emoción que será también característica de otros artista del momento. Y esa visión del artista perdido y asediado en la gran metrópoli se perfila casi como un manifiesto, la expresión de una condición y una situación.

Lorca ocupa, así, un lugar importante en la encrucijada tópica del *arte puro versus arte social* precisamente porque no respeta esa encrucijada, porque evidencia la existencia de orientaciones diferentes en el seno de lo que habitualmente viene entendiéndose como un ámbito homogéneo, el arte puro. De esta manera, cuando años después de los reseñados, el desarrollo de los acontecimientos tiende a decantar en el sentido del compromiso y la ideología a la actividad artística, la propuesta de un arte popular no propagandístico posee ya una tradición suficientemente clara y cualitativa como para impedir la simplificación del panfleto político. Es obvio que esa tradición no se centra solo en el poeta, sino en el conjunto de artistas mencionados, en cuyo seno la poesía y los dibujos de Lorca ocupan un lugar relevante.

De la misma forma que algunos de los supuestos teóricos que se manejan en el debate de los años 1936 y 1937 tienen sus orígenes en planteamientos poéticos e intelectuales que, en principio parecen muy alejados de ese debate, también hay recursos plásticos que ofrecen antecedentes en esta actividad artística de los años veinte, en las imágenes de Miró y Dalí, en los dibujos de Lorca. Todo lo cual permite reconstruir con alguna precisión ese entramado en el que arte popular y arte de masas se debaten.

IV

Los debates habidos durante el Congreso de Intelectuales, los que aparecen en las páginas de *Hora de España* y *Nueva cultura,* los que antes se desarrollaron en *Cruz y Raya* y *Leviatán*, en las reflexiones de Gide, Bergamín, Serrano Plaja y Machado, han configurado un entramado teórico que permite comprender mejor la obra de varios artistas de la vanguardia y su modulación concreta durante la Guerra Civil: Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, etc., también la actividad de «empresas» como la llamada Escuela de Vallecas. Entiéndase bien que no pretendo que las ideas sucintamente expuestas, o parte de ellas, expliquen la obra de los artistas citados, pues sus obras, esculturas y pinturas no son la expresión o la ilusttación de esas ideas; sí quiero decir que ese entramado de ideas configuran un horizonte en el que estas obras perfilan más clara y complejamente su sentido.

El debate entre Alberto y *Nueva cultura* puede completarse, a este respecto, con algunas de las reflexiones del escultor. En su carta a Luis Lacasa de septiembre de 1958 [20], describe cuál fue su paso por el arte de propaganda y señala que «los carteles monumentales y el proyectado monumento (parte de ese arte que Gaya hubiera calificado de propaganda) eran irrealizables, por la sencilla razón de que los obreros aún no habían llegado a ser los due-

[20] *Alberto Sánchez.* Palabras de un escultor, *F. Torres, Valencia,* 1975, 17 y ss.

ños en las calles, en las plazas y en el campo», palabras que asociamos con las que habían aparecido en su carta a *Nueva cultura*. En la misma carta de 1958, unos párrafos después, nos indica la clave de su arte, «...aprendí que la vida clara de lo material, en lucha con la naturaleza para conseguir el sustento progresivo de la vida, engendró y creó con toda la dureza de un remoto legendario tiempo, un soberbio arte, no en el realismo, sino en la propia insuperable realidad, en la propia naturaleza».

En la carta, que merecería un comentario más extenso, relata Alberto su evolución, sus ideas sobre la estatuaria clásica griega y Miguel Angel, la influencia que sobre él ejercieron esculturas ibéricas del Cerro de los Santos, formas primitivas que están en el origen del arte contemporáneo, movimiento general del que participa Alberto. En los años treinta, la Escuela de Vallecas, desde la Puerta de Atocha, aglutina la actividad del escultor y de Palencia, cuenta también con la presencia de Maruja Mallo, Rafael Alberti y Juan Manuel Caneja, pero sobre todo, afirma una plástica que podemos relacionar directamente con el sentido popular que late y estalla en las poesías de García Lorca, Alberti y Miguel Hernández.

Alberto ha descrito el sentido de esta «escuela» y la gestación de algunas de sus esculturas en su *Sobre la Escuela de Vallecas* [21], asimismo ha contado aspectos de su relación con Miguel Hernández y del poeta con la «escuela» en sus *Cuartillas leídas por Alberto en un homenaje a Miguel Hernández* [22]. En ambos textos destaca el sentido de la naturaleza, tanto de Alberto como del poeta, y este sentido es el que la crítica ha destacado una vez tras otra.

No creo que esté ausente de las obras de Alberto, tampoco de las que por entonces hicieron Benjamín Palencia, Maruja Mallo y, en distinta medida, Juan Manuel Caneja, pero sí creo que no es el único que en sus esculturas podemos encontrar. En la escultura de Alberto *Signo de mujer rural, en el camino, lloviendo* (1925-1930), el volumen escultórico no es sólo la presencia de una naturaleza imaginada y soñada, es, ante todo, una naturaleza trabajada y percibida, en intensa relación con un sujeto. Sujeto colectivo, no singular, como puso de manifiesto Carreño al hablar de los decorados teatrales, incluso sujeto histórico. La forma recuerda a un motivo vegetal, un cactus, pero las estrías del volumen son las que deja un panadero y la ligera configuración antropomórfica implica una finalidad no exclusivamente orgánica. Dicho de otra manera, lo orgánico está percibido, sentido y trabajado por el hombre.

El organismo de estas esculturas de finales de los años veinte y primeros de los treinta —desde *Dama proyectada por la luna en un campo de greda* hasta *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, la pieza que hizo para el Pabellón de España en París (1937)— no es exactamente el mismo que aparece en las esculturas posteriores, realizadas en maderas y raíces, levemente surreales, como *Casa de pájaro ruso* (1958-1962), *Fuente con piedra* (1958-1962), *Cazador de raíces* (1058-1962), *El gallo y la gallina* (1958-1962), etc., que tiene un somero parecido con las esculturas de «objetos hallados» de Angel Ferrant. En las esculturas de los años cincuenta y sesenta se pretende construir una figura en la que los elementos orgánicos, especialmente vegetales, alumbren una vida primaria y global, siempre dentro de una *mímesis* figurativa, cuyo latir está en los volúmenes y la articulación de las formas. En las esculturas anteriores al exilio, lo que se percibe es la relación a un sujeto que mantiene con la naturaleza un contacto inmediato, directo: el de las manos, el del oficio, el de una mirada que es a la vez un estar, el del silencio de las cosas presentes, el del vuelo percibido en la oscuridad y en la serenidad de la noche. Acuarelas como *Ríos de España desangrándose* (1936) o *Benimamet (Valencia)* (1937) presentan paisajes vívidos, cuya verosimilitud figurativa resulta más que dudosa, pero en los que todos hemos podido estar.

[21] *Ibid.*, 45 y ss.
[22] *Ibid.*, 57 y ss.

Esculturas y paisajes podrían ser entendidos como ensoñaciones, sin embargo, nada fantástico hay en ellos, o, mejor dicho, lo fantástico resulta vívido y próximo, parte de nuestro sentir ante el paisaje: la tierra trabajada, los caminos y los montículos pisados, la vegetación como algo nuestro, nuestro el silencio de los campos y la limpieza de los cielos, el ritmo de los vericuetos que separan las colinas, los árboles y los pozos, las casas... La característica fundamental de la obra de Alberto es esa relación con la naturaleza en transformación, no por la vía del sueño o por la fantasía sino por la del trabajo. Su popularidad, como la de Alberti, Lorca o Hernández es la de esa proximidad, la de esa familiaridad. La naturaleza no es vista como *cosa* —espectáculo digno de contemplación o de explotación—, se percibe como medio y prolongación. En su recuerdo de Miguel Hernández escribe Alberto unas palabras que el poeta le dijo —y con ellas cierra el recuerdo— que expresan bien el sentido de la obra del escultor: «La vida de los hombres suele ser retorcida como las raíces de los tomillos en su lucha por subsistir, pero hay muy pocos que al final de esta lucha huelan tan profunda y limpiamente como éste. Y me entregó uno de los varios tomillos que llevaba en su saco».

Esculturas y paisajes son presencia y testimonio no retórico de esa lucha, y su *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* la manifestación misma del camino de esa supervivencia, y de un horizonte, la estrella, que levanta los ánimos y las manos más allá de la inmediatez cotidiana, pero que en la inmediatez cotidiana hunde sus raíces, en esa piedra de molino que a la pieza servía de base. La escultura de Alberto no es nunca afirmación de las masas, arte de masas, es expresión de una relación individual, unas manos han elaborado esa forma como una hogaza o una barra de pan y, como en el pan, han dejado el rastro, la huella, como la dejarán, años después, en las esculturas de Chillida, en los objetos e instrumentos cotidianos que el trabajo ha hecho suyos, a la manera en que la huella sobre la pared que Tàpies recrea, recrea simultáneamente una acción humana y puede llegar a convertirse en emblema de una cultura popular.

Cuando Carreño insistía en que los decorados de Alberto ponían de relieve las posibilidades de una plástica teatral española y sobre el carácter nacional de su plástica, iba más allá de lo estrictamente nacional, planteaba un problema histórico de indudables consecuencias, pues el pueblo, este y aquel otro, se manifiesta en su primera y más inmediata relación con la naturaleza, la más honda, la menos cosificada y alienada, la que, dándole sustento, construye definitivamente su (la) historia. Tal es la popularidad de Alberto y los que, como él, hacen un arte que nada tiene que ver con la propaganda de masas o el compromiso político inmediatamente proclamado y anecdóticamente presentado en imágenes. Su relación con el folklore no es la de quien copia forma o motivos, es la del que lo revive cotidianamente bebiendo en sus raíces. Y ese es un rasgo profundamente machadiano de su plástica.

La diferencia con sus compañeros de la Escuela de Vallecas —e incluso con su obra posterior ya citada— es evidente y corrobora la comprensión anterior. Maruja Mallo se mueve por linderos semejantes pero no idénticos. En su exposición de 1928 presentó varios motivos populares en imágenes dominadas por el afán constructivo de formas y volúmenes, alguien que ha conocido los recuerdos del cubismo y que, al igual que le sucede a Alberto en esos años, no es propicio a abandonarlo. Ni siquiera la introducción de figuras críticas, curas y guardias civiles sarcásticos, señoritos o caballeros, son suficientes para eliminar cierto sentido de fresco mural decorativo muy de época. Es en su exposición parisina de 1932 (Gal. Pierre) cuando la imagen se puebla de figuras fantasmagóricas y huellas de presencias populares: los espantajos que vuelan, entre sábanas que hubiera podido colgar la Remedios la Bella de Gabriel García Márquez, y fantasmones de cuento infantil, motivos que usará Alberto

en sus *Cuatro dibujos políticos.* Los espantapájaros, los huesos y las hojas, restos que se adensarán casi emblemáticamente en su exposición de ADLAN (Madrid, 1936), fácilmente interpretable en el seno de las manifestaciones surrealistas, pero cuya clave, más compleja, puede encontrarse en algunas de las explicaciones que la pintura proporciona en su conferencia *Lo popular en la plástica española* (pronunciada en Montevideo en julio de 1937): «el arte popular es la representación lírica de la fuerza creadora del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas» [23]. O cuando, refiriéndose explícitamente a esta exposición y comentando sus óleos *Arquitecturas minerales y vegetales*» (12) y sus dibujos *Construcciones rurales* (16), habla de la «compenetración de arados y lunas, soles y hoces, granetos y estrellas», de la «presencia y ausencia humanas», presencias mágicas, dice Maruja Mallo, «signos precursores que determinan formas humanas inéditas con una nueva concepción del universo, realidades visuales que se transforman en realidad subjetiva», es decir, realidad natural vivida, encontrada y fabricada, manipulada, trabajada, en las correrías por los campos y los trigales, por los caminos castellanos de Vallecas.

En estos mismo años, también Palencia realiza algunos espantapájaros y formas populares que recuerdan a Maruja Mallo y a Alberto, que son, como dijo Bergamín a su propósito, «luminosos silencios» [24]. Pues el silencio es una de las características centrales de todas estas imágenes, silencio de los campos y de las cosas, la presencia humana sólo en la huella, en el rastro, en la percepción... el silencio es patente. Silencio cuando pinta pájaros y espantapájaros, cuando con las imágenes de las piedras, las lomas y los campos puede hacer una composición *Metafísica* que tiene la hondura de los italianos, hondura sentida del espacio, pura visualidad de contundentes efectos sensibles, motivo mineral y geométrico que, como las piedras que Alberto colocó en sus paseos con Francisco Lasso y con el mismo Palencia, ponen en pie un mundo popular e histórico. Pues, en todos los casos, se pretende aquello que la pintura hace posible: apresar un instante de vida sin ignorar que es pintura y vida concreta, la imagen que a un ser humano se refiere.

Ese silencio estalla patéticamente en la Guerra Civil. Se alborota en los *Cuatro dibujos políticos de Alberto,* cuando los fantasmas de Maruja Mallo, sin perder su aire fantasmagórico, se dotan de una fisonomía concreta: la iglesia, el orden, la guardia civil, los ricos... La ironía pone concreción histórica, social y política donde había concreción humana. Ese silencio estalla más patéticamente, si cabe, en las imágenes de Miguel Prieto y Rodríguez Luna, ligados inicialmente al surrealismo, roto ahora el horizonte por el terror de la represión y la violencia, en Málaga, en Badajoz, una violencia con nombre, que dura en el exilio, que se manifiesta en la huida y los campos de refugiados. Ni uno ni otro pretenden ofrecer una crónica de los acontecimientos, tampoco lo pretendieron, a pesar de su trágica exactitud, Solana, Arteta o Castelao, pero sus imágenes crean, y nos permiten percibirlo, el paradigma de un momento de horror que es ya, en esas imágenes, eterno: horror vivido y sentido, horror en que cada uno, no las masas, es exterminado, poniendo ante los ojos aquel argumento que estaba en los textos de Bergamín, Machado y Serrano Plaja.

Prieto y Rodríguez Luna dejan que el horror circule por sus imágenes. El horror, como antes los fantasmas de Alberto y Maruja Mallo, los fragmentos de Lorca, se convierte en un «personaje» que transportan símbolos y figuras, creando un ambiente de exterminio. Ambos artistas recurren a los procedimientos del surrealismo para crear una pintura concreta en su denuncia, pues lo que se ha hecho consciente no es la irracionalidad del individuo

[23] *M. Mallo,* Maruja Mallo *(estudio preliminar de R. Gómez de la Serna), Losada, Buenos Aires, 1942, 39.*

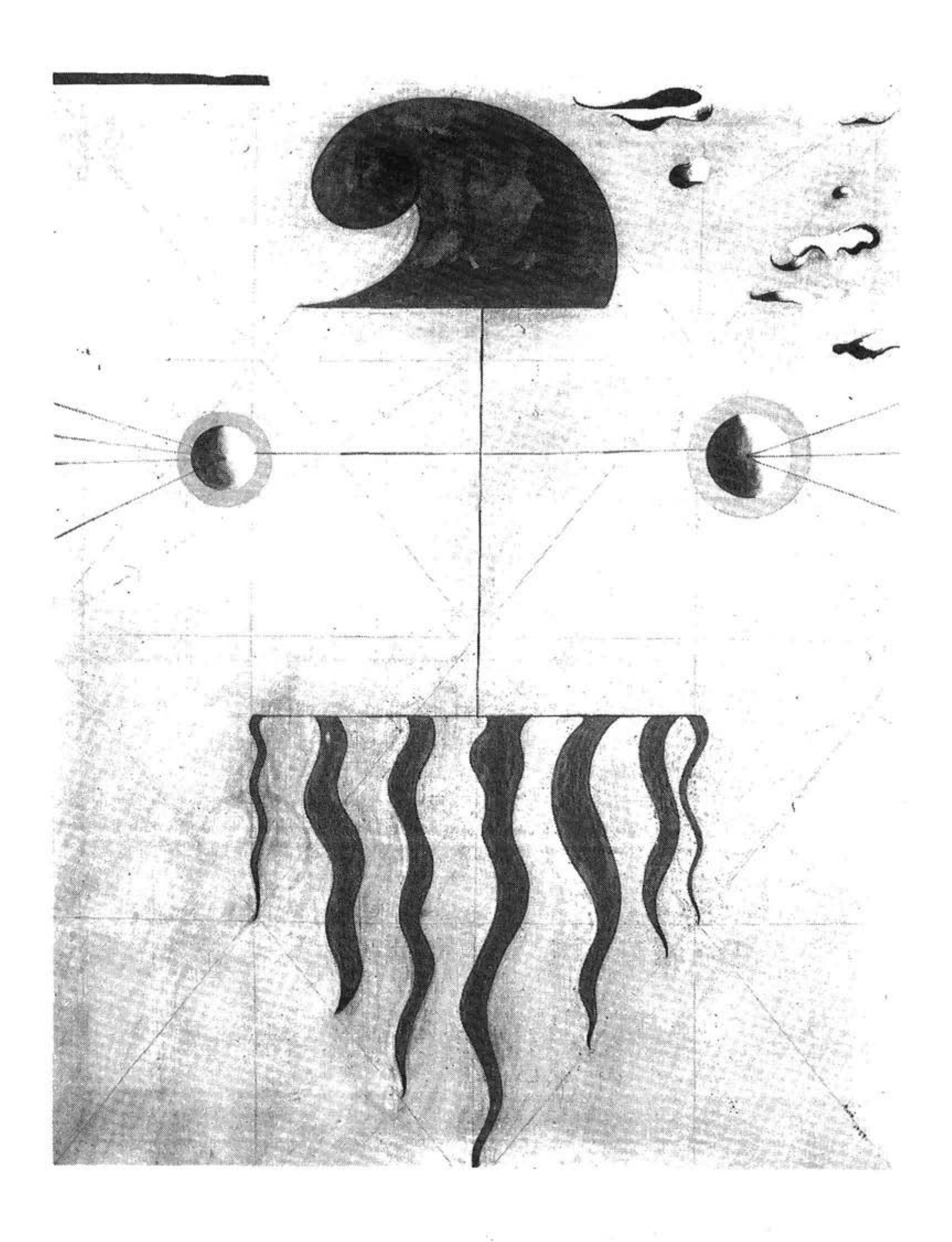
[24] *José Bergamín,* Ni más ni menos que pintura, *conferencia dada en la exposición del pintor (Madrid, 13-5-1932), publicada en* Arte, *1933.*

abstracto, sino la violencia y la crueldad más determinadas. Violencia y crueldad se personalizan, se convierten en entidades propias y definidas que todo lo asolan, siguiendo un proceder que cuenta con una larga tradición, la de los *cuatro jinetes.* Es el momento de volver a un dibujo directo, casi ingenuo, como aquel autorretrato de Lorca en Nueva York, y a las figuras con significado propio en cuanto figuras: la sombra de los aviones negros, el lamento de las piedades laicas, la huida de quienes escapan a la destrucción, mujeres con fardos al hombro, cargadas con toda la pena del mundo, el grito de resistencia en el medio de la destrucción, horizonte dantesco que tiene su mejor recuerdo en los *Desastres* de Goya.

El mundo se ha animado, como si los artistas se dieran cuenta de que es imposible representar tanto horror, crean un horror equivalente, paralelo, imagen que proyectan sobre los acontecimientos históricos porque de ellos ha salido, un horror plástico que debe al mundo de la visualidad todas sus pautas, para así iluminar el cotidiano. Es entonces cuando se vislumbra, Lorca ya no pudo verlo, aquello sobre lo que el debate teórico e ideológico se había afianzado: un arte popular comprometido con las masas que quieren dejar de serlo, y que pueden dejar de serlo en la autoconciencia de su destrucción, de su resistencia, en la línea de la *Ponencia colectiva*, las reflexiones de Machado, Bergamín, María Zambrano, Serrano Plaja, Dieste...

Estas propuestas, el debate que en torno a ellas se ha reseñado, no sólo arroja luz sobre el panorama teórico e ideológico de la época, arroja luz, igualmente, sobre la evolución de las artes plásticas, su situación durante la Guerra Civil y antes de ella, la continuidad histórica no lineal que verdaderamente existió. Pone de manifiesto puntos de contacto que, de otra forma, podían pasar desapercibidos, una «articulación subterránea» entre algunas de las constantes de nuestra poesía y nuestra pintura —el sentido popular de la naturaleza y el medio, la concepción del folklore— y las formas nuevas, el llamado, en su diversidad, arte puro. También relaciones entre artes distintas, la poesía, la pintura, la escultura y el teatro, que podrían, quizá, ampliarse a la música (especialmente a partir de la obra de M. de Falla), y entre manifestaciones artísticas y formas de pensamiento que se plasmaron en ensayos, artículos y declaraciones. Lejos de suponer una simplificación histórica, ver el arte de los años veinte y treinta desde esta perspectiva permite descubrir una complejidad habitualmente insospechada.

Valeriano Bozal



Joan Miró: *Cabeza de campesino catalán*

Lorca: por una estética popular (1929-1936)

Porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja.
pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.
«Poema doble del lago Edén», *(Poeta en Nueva York).*

Actriz. Cierren las puertas, ¡ciérrenlas!
Autor. ¡Que las abran! ¡El teatro es de todos!
¡Esta es la escuela del pueblo! *(Comedia sin título).*

En el pensamiento estético del primer Lorca ya estuvo presente, aunque de manera conflictiva —y, por ello, con algunas incongruencias, que casi hasta al final de su vida no dejaron de aflorar—, una concepción de lo popular[1]. El peso específico de esta presencia fue acrecentándose, alcanzando unas dimensiones profundas y significativas, a partir de su estancia, durante el curso 1929-1930, en Nueva York. Esta experiencia, que le abrió los ojos a las realidades punzantes y abyectas del capitalismo, incidió en su reflexión estética y, naturalmente, en su praxis artística, viéndose en su reflexión estética y, naturalmente, en su praxis artística, viéndose en adelante inmersas ambas en un proceso decisivo. En este proceso los avatares históricos de España, desde su vuelta, de Estados Unidos hasta que fue asesinado en Granada, introdujeron adicionales matices, cuyo ascendiente debería calibrarse con todo el rigor posible.

La gran pasión de Lorca fue el arte. Las ideas que sobre su naturaleza expuso a lo largo de su vida variaron, en lo esencial, poco. Quiso siempre guardar fidelidad a un arte cuya naturaleza tenía para él autonomía. Mas, esa naturaleza autónoma, sin renunciar en lo más mínimo a ninguna de sus prerrogativas consideradas naturales, podía y debía desempeñar una función distinta y variable. Y fue precisamente en lo tocante a este capítulo donde se produjo la evolución de su pensamiento estético[2].

Así fue como Lorca, pretendiendo conciliar estos dos extremos —lo cual a algunos habra de parecer igual de difícil que demostrar la cuadratura del círculo—, entró en liza en la polémica que enfrentó a la intelectualidad española en los años 30[3].

Que ello presentaba evidentes dificultades lo debió asimismo entender él. Porque, con el tiempo, tuvo que ir cediendo en sus posiciones, flexibilizarlas. La vertiginosa y dramática evolución de los acontecimientos bajo la Segunda República fue un factor resolutivo. Parti-

[1] *En la entrevista «Llegó anoche Federico García Lorca»,* La Nación *(Buenos Aires), 14 octubre 1934, en F. García Lorca.* Obras Completas, *Aguilar. Madrid, 1968*[14] *(en adelante* OC), *p. 1732, advertía Lorca: «El* Romancero gitano *no es un libro popular, aunque lo sean algunos de sus temas. Sólo son populares algunos versos míos. El romance de* La casada infiel, *por ejemplo, sí lo es, porque tiene entraña de raza y de pueblo y puede ser accesible a todos los lectores y emocionar a todos los que lo escuchen. Pero la mayor parte de mi obra no puede serlo, aunque lo parezca por su tema, porque es un arte, no diré aristocrático, pero sí depurado, con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad de lo popular.» Según la breve noticia «En el Ateneo. El poeta García Lorca y su* Romancero gitano». El Pueblo Vasco, *San Sebastián, 8 marzo 1936,* OC, *p. 1806, se negó a leer «La casada infiel» porque «es artificial, aunque es lo más popular de su obra.»*

[2] *Cfr. M. Laffranque.* Les idées esthétiques de Federico García Lorca, *Centre de Recherches Hispaniques. París. 1967; y sus «Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca», en I.-M. Gil,* Federico García Lorca, *Taurus. Madrid, 1973, pp. 411-482.*

[3] *Cfr. J. Lechner.* El compromiso en la poesía española del siglo XX, *Universidad Pers Leiden. Leiden, 1968; J. Cano Ballesta,* La poesía española entre pureza y revolución, *Gredos, Madrid, 1972; F. Caudet, introducción a A. Serrano Plaja.* El hombre y el trabajo, *Ed. de la Torre, Madrid, 1978.*

cularmente, durante los meses anteriores a julio de 1936, pues pudo ser testigo entonces de lo que se le venía encima también a la naturaleza del arte [4].

Pero, hasta estos meses anteriores a la situación límite creada en junio, Lorca fue un ardiente defensor de que un arte basado en «la observación lírica» [5] y en el que tuviera protagonismo «la fantasía poética» [6], reunía condiciones óptimas para desempeñar diferentes funciones, incluida la social [7]. Una de las claves de esta actitud se encuentra esbozada en su conferencia de 1928, «Imaginación, inspiración, evasión», donde subrayaba que la misión del poeta es «animar en su exacto sentido: dar alma...» [8], y decía de la imaginación y de su función en el terreno artístico:

> Para mí la imaginación es sinónimo de aptitud para el descubrimiento. Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números. La imaginación fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre [9].

Aunque todavía aquí no entra en el terreno social, lo cierto es que ya hay en esta conferencia una alusión a esa función. Porque el arte, dice también, opera a un nivel y según una estructura que le son propios, pero lo hace sobre hechos de la realidad:

> ...la imagen está limitada por la realidad; no se puede imaginar lo que no existe. Necesita de objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. No se puede saltar al abismo ni prescindir de los términos reales. La imaginación tiene horizontes, quiere dibujar y concretar todo lo que abarca.
>
> La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. [10]

[4] *M. Laffranque,* Les idées esthétiques de Federico García Lorca, *p. 22: «Mais il n'a jamais considéré son art comme fixé, sa manière, comme définitive, et ses dernières années sont justement celles de ses projets les plus hardis. De même, sa réflexion esthétique semble née avec ler premiers poèmes qu'on ait de lui, stimulée peut-être par un changement d'orientation artistique, de la musique à la poésie. Elle se poursuit jusqu'aux derniers mois de sa vie. En juin 1936, il réaffirme sa fidélité aux maîtres de son adolescence: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado. Il précise encore ses idées et ses goûts. Sa conception du travail et de la fonction sociale de l'artiste se révèle plus ferme et plus complète que jamais. Comme dix-huit ans plus tôt, il voit en lui l'interprète de la réalité cosmique dont nous faisons partie; il étend son domaine à tout être vivant, dans les limites d'une condition purement humaine. Mais dans ces limites, justement, il espère de lui davantage: cette dure et mouvante condition humaine, l'artiste peut et doit la modifier, pense Lorca, et à l'heure actuelle, il ne lui connaît pas de plus urgent devoir.*

»Tout au long de sa vie, l'évolution de ses idées esthétiques est liée à l'attitude la plus souple, la plus attentive aux hommes et aux choses, dans leur existente irremplacable et solidaire. Elle est guidée par une droite volonté de création, et en quelque sorte d'action poétique. On ne saurait donc la comprendre hors de la période cruciale qui est celle de Lorca, hors du mouvement artistique espagnol du premier tiers de ce siècle et de a société menacée, nostalgique, illuminée de tentatives et d'espoirs, où s'est développée son oeuvre.»

[5] *Cfr. la entrevista con L. Méndez Domínguez, «Iré a Santiago...». Poema de Nueva York en el cerebro de García Lorca,* Blanco y Negro, *Madrid, 5 marzo 1933,* OC, *1713: «No he querido hacer una descripción por fuera de Nueva York, como no lo haría de Moscú. Son dos ciudades sobre las que se vierte ahora un río de libros descriptivos. Mi observación ha de ser, pues, lírica. Arquitectura extrahumana y ritmo furioso, geometría y angustia. Sin embargo, no hay alegría, pese al ritmo. Hombre y máquina viven la esclavitud del momento...»*

[6] *En la entrevista con P. Massa, «El poeta García Lorca y su tragedia* Bodas de sangre», Crítica, *Madrid, 9 abril 1933,* OC, *p. 1721, decía Lorca, refiriéndose a* Bodas de sangre, *que el momento que más le satisfacía era aquel «en el que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como pez en el agua».*

[7] *Cfr. las notas 44 y 85.*

[8] *«Imaginación, inspiración, evasión», en* Conferencias, *II, ed. C. Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 13.*

[9] *Ibíd., p. 14.*

[10] *Ibíd., pp. 14-15; y, poco más abajo, en la p. 15: «La imagen es pobre, y la imaginación poética mucho más. La realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son más poéticos que lo que ella descubre.»*

Bastó con que, poco después de esta conferencia, a los hechos de la realidad («objetos, paisajes, números planetas»), añadiese los hechos sociales para que la imaginación, y con ella el poeta, empezaran a pisar en firme ese otro terreno, el social. La imaginación, que en lo artístico estaba llamada a iluminar, fijar y dar vida clara a la realidad, por lo que se movía a veces en las fronteras de lo desconocido y de lo misterioso, podía convertirse en un mecanismo capaz de actuar en lo social, de contribuir a describir en profundidad la realidad, de ayudar a que se tomase conciencia de situaciones sociales que sólo aparentemente estaban condenadas a seguir sumidas en la injusticia, la marginación, la discriminación, la explotación... Todo ello está insinuado, sutilmente expuesto, en unas declaraciones de 1931, en las que, como había sido habitual en él en otras ocasiones, Granada era una imagen de lo que entendía por poesía:

> Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío... del morisco que todos llevamos dentro. Granada huele a misterio [11], a cosa que no puede ser y, sin embargo, es. Que no existe, que pierde el cuerpo y conserva aumentado el aroma. Que se ve acorralada y trata de injertarse en todo lo qu la rodea y amenaza para ayudar a disolverla [12].

De choque de las dos ciudades-símbolo: Granada y Nueva York, había de nacer otro símbolo, que llamará «patético» [13], el sufrimiento del negro. Granada, cuando no es sublimada [14], representa lo perseguido, lo gitano; Nueva York, donde sufre el negro. Pero el tema, artísticamente, requería un tratamiento distinto. Cuando Lorca señalaba que el *Romancero gitano* era algo que «ya pertenece al pasado», y que en *Poeta en Nueva York* veía «la poesía y los temas como un juego nuevo. Más lirismo dentro de lo dramático. Dar más patetismo a los temas. Pero un patetismo frío y preciso, puramente objetivo». [15], se estaba acercando a los hechos sociales como artista, estaba racionalizando unos comportamientos artísticos, las razones que le habían llevado a introducir unas variantes estéticas.

En el origen de muchos de los poemas del *Romancero gitano* estaba subyacente la percepción de realidades que la transposición poética en absoluto difuminaba. Los testimonios de experiencias que pudieron generar la escritura de poemas, con independencia del grado de

[11] *En el dibujo 12, cfr. OC., p. 1848, escribió Lorca: «Sólo el misterio nos hace vivir, sólo el misterio.» Pero en la entrevista con Bagaría, «Diálogos con un caricaturista salvaje», El Sol, Madrid, 10 junio 1936, en* La casa de Bernarda Alba, *ed. M. Hernández Alianza, Madrid, 1984 ²), pp. 154-155, a la pregunta de si creía que «al engendrar la poesía se produce un acercamiento hacia un futuro más allá, o al contrario, hace que se alejen más los sueños de la otra vida», respondía Lorca: «La creación poética es un misterio indescifrable, como el misterio del nacimiento del hombre. Se oyen voces no se sabe dónde, y es inútil preocuparse de donde vienen. Como no me he preocupado de nacer, no me preocupo de morir. Escucho a la Naturaleza y al hombre con asombro, y copio lo que me enseñan sin pedantería, y sin dar a las cosas un sentido que no sé si lo tienen. Ni el poeta ni nadie tienen la clave y el secreto del mundo. Quiero ser bueno. Sé que la poesía eleva y, siendo bueno, con el asno y con el filósofo, creo finalmente que si hay un más allá tendré la agradable sorpresa de encontrarme con él. Pero eldolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento, me evitan trasladar mi casa a las estrellas.»*

[12] *En la entrevista con Gil Benumeya, «Estampa de García Lorca»,* La Gaceta Literaria, *Madrid, 15 enero 1931,* OC. P. 1700.

[13] *Cfr. ibíd., p. 1700, donde decía tener preparados varios libros, uno de ellos sobre impresiones neoyorquinas, una «interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo dentro de aquella ciudad del mundo. Un símbolo patético: Sufrimiento. Pero al revés, sin dramatismo. Es una puesta en contacto de mi mundo poético con el mundo poético de Nueva York. En medio de ambos están los pueblos tristes de Africa y sus alrededores, perdidos en Norteamérica...».*

[14] *Cfr. «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», en* Conferencias, *I, ed. C. Maurer, p. 136: «Granada es una ciudad de ocio, una ciudad para la contemplación y la fantasía, una ciudad donde el enamorado escri be mejor que en ninguna otra parte el nombre de su amor en el suelo. Las horas son allí más largas y sabrosas que en ninguna ciudad de España.»*

[15] *Cfr. «Estampa de García Lorca»,* OC., *p. 1701.*

conciencia que de ello tuviera el poeta, son datos que deben tomarse en cuenta. Porque aportan al campo de la estética y de la ética, a sus interacciones, un referente de enorme importancia. Tal es el caso para el *Romancero gitano,* para al menos algunos de sus poemas, de estas «anécdotas» de un viaje a las Alpujarras que le contó a su hermano Francisco en una carta de febrero de 1926:

El país está gobernado por la Guardia Civil. Un cabo de Cataraunas, a quien molestaban los gitanos, para hacer que se fueran los llamó al cuartel y con las tenazas de la lumbre les arrancó un diente a cada uno diciéndoles: «Si mañana estáis aquí *caerá otro*». Naturalmente los pobres gitanos mellados tuvieron que emigrar a otro sitio. Esta Pascua en Cáñar un gitanillo de *catorce años* robó cinco gallinas al alcalde. La Guardia Civil le ató un madero a los brazos y lo pasearon por todas las calles del pueblo, dándole fuertes correazos y obligándole a cantar en alta voz. Me lo contó un niño que vio pasar la comitiva desde la escuela. Su relato tenía un agrio realismo conmovedor. Todo esto es de una crueldad insospechada... y de un fuerte sabor *fernandino* [16].

La percepción de la realidad neoyorquina se tradujo a su vez en un lenguaje poético que tenía que resistirse al romance, metro popular, enraizado en una cultura rural como la andaluza, de estructuras obsoletas, con una oligarquía terrateniente de mentalidad feudal dominando sobre masas de miserables asalariados, de cuya dramática situación lo gitano era un símbolo. La respuesta de Lorca a la realidad que percibió en Nueva York fue poética, pero estaba cargada de un contenido humano y social, de repulsa y protesta, era un alegato contra *otra* barbarie, cuya víctima propiciatoria tenía *otro* símbolo, el negro. En sus poemas hay nuevamente una transposición de unas vivencia en las que en númerosas ocasiones, en conferencias y en entrevistas, insistió [17]. En carta a Melchor Fernández Almagro, de febrero de 1926, decía Lorca:

Me va pareciendo el *ambiente literario* de Madrid demasiado *gurrinica*. Todo se vuelve comadreos, insidias, calumnias, y bandidaje americano. Tengo gana de refrescar mi poesía y corazón en aguas extranjeras para darle más riqueza y ensanchar sus horizontes. Estoy seguro que ahora empieza una nueva época para mí. Quiero ser un Poeta por los cutro costados, amanecido de poesía y muerto de poesía.

[16] *Cfr.* Epistolario, *I, ed. C. Maurer, Alianza, Madrid, 1983, 145. Lo del «sabor fernandino» tiene su interés. Porque Lorca, en 1923, en carta dirigida a Melchor Fernández Almagro (cfr.* Epistolario, *I, p. 85) le quería quitar a* Mariana Pineda *ese «sabor», a pesar de que la acción se desarrollaba bajo el reinado de Fernando VII: «Una especie de cartelón* estilizado. *Un* crimen, *en suma, donde el rojo de la sangre se confunda con el rojo de las cortinas. Mariana, según el romance y según la poquísima historia que la rodea, es una mujer pasional hasta sus propios polos, una* posesa, *un caso de amor magnífico de andaluza en un ambiente extremadamente* político *(no sé si me explico bien). Ella se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados por la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad (según incluso lo que se desprende la historia) víctima de su propio corazón enamorado y enloquecido.» Y en carta a su familia, de noviembre de 1924 (cfr.* Epistolario, *I, p. 105), escribía que la obra tenía dificultades con el Directorio, agravadas por el Manifiesto de Blasco Ibáñez y por los sucesos de Vera; y así las cosas: «Desde luego, ponerla inmediatamente es imposible y vosotros lo comprenderéis, pues aunque la dejaran poner en escena, en el teatro* se armaría un cisco *y lo cerrarían, viniendo, por tanto, la ruina del empresario, cosa que nadie quiere. Las circunstancias están de manera imposible, pero nosotros vamos a hacer las decoraciones, trajes, ¡todo!, y tenerla estudiada. Yo creo, y todos creen lo mismo, que este año se verá puesta, y el éxito de la obra, me he convencido que no es* ni debe, *como quisiera don Fernando (de los Ríos), ser político, pues es una* obra de arte puro, *una tragedia hecha por mí, como sabéis, sin interés político y yo quiero que su éxito sea un éxito* poético *- ¡y lo será!—, se presente cuando se presente.»*

[17] *En la conferencia que dio, en 1932, en la Residencia de Señoritas (cfr. V. de la Serna, «El poeta en Nueva York»,* El Sol, *Madrid, 17 marzo 1932,* OC, *pp. 1704-1707), explicó las componentes del fermento base de Nueva York: «Dos barcos hacia el W. navegan a poblar un país. Uno, que tiene nombre poetísimo,* Flor de Mayo *(Mayflower)... A bordo, muchas biblias luteranas, hipocresía y remilgo cubriendo la verdadera mercancía: ambición y codicia. El otro barco no tiene nombre ni bandera. Navega en corso, con una tripulación de fortuna, sin rol ni patente. Los nietos de la carga negra del barco sin nombre... son, como antes, esclavos de los hombres blancos.» V. de la Serna, que no entendió ni lo que decía Lorca con esta alegoría tan sencilla, ni los poemas que leyó, apostillaba en esa reseña: «El público, afortunadamente lo bastante cultivado e inteligente para no ir a buscar en la poesía anécdotas, sino imágenes, gracia y por eso, poesía, siguió los tres ciclos de los poemas de Lorca con una atención y una devoción sin un fallo.»*

Empiezo a *ver claro*. Una alta conciencia de mi obra futura se apodera de mí, y un sentimiento casi dramático de mi responsabilidad me embarga... [18]

Ya que el poeta necesitaba «ensanchar sus horizontes» y partía del principio de que la imaginación «no puede saltar al abismo ni prescindir de los términos reales» [19], ha de importarnos la imagen poética, lo dibujado y concretado poéticamente, pero también esos nuevos «horizontes», «los términos reales». Su percepción, en un lenguaje testimonial no-poético, resulta, como en el caso de la carta a su hermano Francisco, sumamente revelador.

Lorca, en una entrevista de 1933, explicaba que, estando en Nueva York, se lanzó un día a la calle y descubrió el barrio de Harlem, que nada tenía que ver con el mundo de los «americanos rubios» ni con su «norma estética y paraíso azul» [20]. En Harlem estaban «las puertas entornadas», había «recelo negro por todas partes» y un gran temor «a las gente ricas de Park Avenue» [21]. Pero como en el barrio negro: «hay vaho humano y gritos infantiles» [22], aquello no le parecía «lo verdaderamente salvaje y frenético de Nueva York»; lo que sí encontraba que se merecía esos calificativos, habiéndole producido además una fuerte sensación de frialdad y crueldad, era Wall Street:

Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra, y la muerte llega con él. En ninguna parte del mundo se siente como allí la ausencia total de espíritu; manadas de hombres que no pueden pasar del tres, y manadas de hombres que no pueden pasar del seis; desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente. Espectáculo de suicidas, de gentes histéricas y grupos desmayados. Espectáculo terrible, pero sin grandeza. [23]

Y todavía en 1936 recordaba a Nueva York en términos muy contundentes y duros:

Nueva York es terrible. Algo monstruoso. A mí me gusta andar por las calles, perdido; pero reconozco que Nueva York es la gran mentira del mundo [24].

Pues bien, en *Poeta en Nueva York* se ocupó de ese mundo pero, muy especialmente, de sus víctimas, con las que se había identificado. En la entrevista a la que he aludido arriba, decía:

Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros en un mundo contrario: esclavos de todos los inventos del hombre blanco y todas sus máquinas... [25]

Lorca, en este libro, articula toda una serie de ejes semánticos en torno al binomio civilización/naturaleza, blanco/negro, opresores/oprimidos, Wall Street/Harlem, etc., que para Lorca eran equiparables, al menos en un principio, al binomio Guardia Civil/gitano. Pero en el poema «Danza de la muerte», escrito en los meses finales de 1929, cuando hizo crisis la economía americana, introduce una novedad, habla de una categoría social, *obreros parados*.

El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de *obreros parados*
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
¡oh salvaje Norteamérica! ¡Oh impúdica! ¡Oh salvaje,
tendida en la frontera de la nieve! [26]

[18] *Cfr.* Epistolario, *I, p. 134.*

[19] *Cfr. «Iré a Santiago»,* OC, *p. 1714.*

[21] *Ibíd., p. 1714.*

[22] *Ibíd., p. 1715.*

[23] *Ibíd., p. 1715.*

[24] *En la entrevista con F. Morales, «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca».* La voz, *Madrid, 7 abril 1936,* OC, *p. 1812.*

[25] *Cfr. «Iré a Santiago»,* OC, *pp. 1714-1715.*

[26] Poeta en Nueva York. Tierra y luna, *ed. E. Martín, Ariel, Barcelona, 1981, p. 159. Cfr. también la interpretación de esta estrofa en P. Menarini, «Emblemi ideologici del* Poeta en Nueva York*»,* Lingua e Stile, *7, 1972, pp. 181-197.*

La crisis económica, pues, hace que aparezca un binomio: capitalismo/obreros parados, que profundiza en aquella impresión de «lo salvaje y frenético de Nueva York». No sólo es el negro, sino una clase social la que sufre [27]. El problema racial subsiste, pero el poeta ha tomado conciencia de una realidad superior: el capitalismo y los efectos de sus crisis.

De vuelta a España, en el verano de 1930, continuó escribiendo poesía, pero su mayor preocupación empezaba a ser el teatro. En 1932, el Gobierno republicano decidió subvencionar La Barraca [28], a la que Lorca dedicó muchos de sus esfuerzos [29]. A partir de entonces, de 1932 a 1936, escribió sus más importantes tragedias, dirigió, hizo refundiciones de nuestros clásicos y fue fijando sus nuevas posiciones sobre el teatro y el público.

La Barraca formaba parte integral del plan educacional de la Segunda República, adaptando el teatro a esa finalidad [30]. La técnica teatral debía estar igualmente en función del público. Lorca había declarado, en un ejemplo significativo, que pensaba representar *El mágico prodigioso* de dos maneras diferentes, una clásica y realista, y otra, estilizada y según las últimas técnicas experimentales, con el objeto de saber cuál prefería el público [31].

En 1934 hacía la siguiente valoración de la labor realizada por La Barraca en su primer año y medio de andadura, tiempo en el que, decía:

> Hemos montado los ocho entremeses de Cervantes, varias obras de Lope de Rueda; *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega; *La vida es sueño,* de Calderón tal como el autor quería que se montara; *El burlador de Sevilla*, de Tirso, y algunas otras. Y es curioso el íntimo placer, la atención recogida de los aldeanos, que le pegarían al que hiciera el menor ruido que les hiciera perder una palabra, con que en los pueblos aparentemente más atrasados de España se escuchan nuestras representaciones, que son el verdadero trasunto, la más fiel y revivida versión de nuestro teatro clásico. Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los giros de la gracia. [32]

[27] *En una nota, «Un exist de l'Ateneu Enciclopedic. La poesia de García Lorca dita per ell i per Margarida Xirgu»,* Rambla de Cataluña, *Barcelona, 7 octubre 1935,* OC, *p. 1794, se hacía este comentario: «Com prèviament adverti, García Lorca, en* Poeta en Nueva York, *un accent social s'incorpora en la seva obra, accent inspirat pel contacte del poeta amb la vida nord-americana, en la qual els negres són la única manifestació d'espiritualitat.»*

[28] *L. Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*».* Teatro universitario, Revista de Occidente, *Madrid, 1976, p. 43, reproduce este fragmento del artículo de don Fernando de Los Ríos, «Programa y presupuesto de Instrucción Pública»,* El Liberal, *Madrid, 25 marzo 1932: «En algunos suscita una sonrisa que haya cien mil pesetas para el teatro estudiantil la Barraca. para mí, perfectamente persuadido de que esa juventud universitaria, en un momento de colapso para la dignidad cívica española, fue ella, ella, quien dio la nota elevada, para mí eso es una nimiedad, dado lo que ella se merece, y ella va a ir por las aldeas y construirá su barraca y divertirá notablemente al pueblo. ¿Es que hay quien pueda ponerle siquiera el reparo del oportunismo?»*

[29] *En entrevista con J. María Salaverría, «El carro de la Farándula»,* La Vanguardia, *Barcelona, 1 diciembre 1932,* OC, *p. 1709, contestaba Lorca a la pregunta de si había dejado ahora de escribir versos: «¿Los versos? No; los versos no se suspenden. Lo que pasa es que ahora andamos a vueltas con los versos de Calderón, de Cervantes y de Lope de Rueda. Los sacamos del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol y al aire de los pueblos, y si viera usted qué preciosos resultan.» Y a O. Ramírez, «Teatro para el pueblo»,* La Nación, *Buenos Aires, 28 enero 1934,* OC, *p. 1747: «La Barraca para mí es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria, como que por ella muchas veces he dejado de escribir un verso o de concluir una pieza, entre ellas* Yerma*...» Y a J. Chabás, «Vacaciones de La Barraca»,* Luz, *Madrid, 3 julio 1934,* OC, *p. 1762: «No, no me distrae de mi trabajo. Yo sigo escribiendo y ocupándome de mi obra: ¡Si todo es lo mismo! Todo viene a ser alegría de crear, de hacer cosas. Además, esta labor mía en La Barraca es una gran enseñanza. Yo he aprendido mucho. Ahora me siento verdadero director.»*

[30] *M. Adams, «The Theatre in the Spanish Republic», en* Theatre Arts Monthly, *marzo 1932,* OC, *p. 1703, recoge estas declaraciones de Lorca: «The theatre is specially adapted to educational purposes here in Spain. It used to be the most importante means of popular instruction, popular exchange of ideas...»*

[31] *Ibíd., p. 1703.*

[32] *«Teatro para el pueblo»,* OC, *pp. 1748-1749. Cfr. también mi artículo «Las Misiones Pedagógicas: 1931-1935», de próxima publicación en* Cuadernos Hispanoamericanos.

En 1935, en «Charla sobre teatro», habló «como ardiente apasionado del teatro y de su acción social» [33], y, muy en la línea institucionalista, hizo hincapié en que el teatro debía contribuir a despertar y educar la sensibilidad popular:

> El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su desmayo. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyan a las alas, puede achabacanar y adormecer a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre [34].

Cuando en 1933 cambió el Gobienro, Lorca temió que les quitaran la subvención de La Barraca [35]; pero en la Argentina donde se hallaba entonces, declaraba que:

> pensándolo bien, no creo que esto suceda, porque ¿qué Gobierno, cualquiera que sea su orientación política, va a desconocer la grandeza augusta del teatro clásico español, de nuestro mayor timbre de gloria, y no va a comprender que es el más seguro vehículo de la elevación cultural de todos los pueblos y de todos los habitantes de España? [36]

Otra vez en 1934, ocupándose nuevamente del tema del público, expuso muy detalladamente a quiénes deseaba dirigirse, para quiénes representaba La Barraca el teatro clásico español:

> obreros, gente sencilla de los pueblos, hasta los más chicos, y estudiantes y gentes que trabajan y estudian. A los señoritos y a los elegantes, sin nada dentro, a ésos no les gusta mucho, ni nos importa a nosotros. [37]

En 1936, manifestaba una vez más sobre esta cuestión de la recepción teatral, y sobre qué teatro y actores había que tener:

> Hoy en España la generalidad de los autores y de los actores ocupan una zona apenas intermedia. Se escribe en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo. El público que va a ver cosas queda defraudado. Y el público virgen, que es el pueblo, no comprende cómo se le habla de problemas despreciados por él en los patios de vecindad [38].

En cuanto a su propio teatro, aludiendo a *Bodas de sangre* y a *Yerma*, confesaba, en 1935, algo que enlaza con lo ya mencionado páginas más arriba acerca de la relación de la realidad

[33] *Sigo la transcripción de M. Hernández: cfr.* Yerma, *Alianza, Madrid, 1984², p. 127, quien se ha servido de las correcciones hechas a este texto por C. Maurer, «Un texto corregido: "Charla sobre teatro", de Federico García Lorca»,* Insula, *380 381. Este texto se suele citar: «como ardiente apasionado del teatro de acción social.» (Cfr. OC., p. 150.) Prefiero el título «Charla sobre teatro» que el que le da M. Hernández: «Discurso a los actores madrileños».*

[34] *Ibíd. pp. 127-128.*

[35] *Lorca emprendió viaje a la Argentina en octubre de 1933, por lo que no estuvo presente durante las elecciones de noviembre de 1933 que dieron el poder a las derechas. Las declaraciones de Lorca (cfr. nota 36) tuvieron lugar en la Argentina, pues enterado del cambio de Gobierno temía por la subvención. Regresó en marzo de 1934. Cfr. nota 67.*

[36] *Cfr. «Teatro para el pueblo», OC., p. 1749.*

[37] *Cfr. «Vacaciones de la Barraca», OC, 1761; y «En homenaje a Lola Membrives», 16 marzo 1934, OC., p. 140: «... cuando me hablan de la decadencia del teatro, yo pienso en los millones de hombres que esperan en los campos y en los arrabales de las ciudades ver con sus ojos nuevos de asombro el idilio con ruiseñor de Romeo y Julieta, la panza llena de vino de Falstaff o el lamento de nuestro Segismundo luchando cara a cara con el cielo.»*

[38] *Cfr. «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca», OC, pp. 1810 1811; y la entrevista con A. Prats, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo»,* El Sol, *Madrid, 15 diciembre 1934, OC, p. 1766: «Digan lo que digan —añade García Lorca— el teatro no decae. Lo absurdo y lo decadente es su organización. Eso de que un señor, por el mero hecho de disponer de unos millones, se erija en censor de obras y definidor del teatro, es intolerable y vergonzoso. Es una tiranía que, como todas, sólo conduce al desastre.»*

con su obra: «De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras: rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas...» [39]. Y, casi un año después, en abril de 1936, definía al teatro como:

la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de asco. [40]

Lorca hacía, el 15 de diciembre de 1934, unas contundentes declaraciones sobre la responsabilidad de los intelectuales de una clase social acomodada y privilegiada en una sociedad como la española de la época. Aquellos tiempos requerían el sacrificio y la entrega a la causa de una «justicia para todos», que debía llegar por una vía —aunque todavía no pronunciase esta palabra, está implícita, se deduce del contexto— revolucionaria:

Nosotros —me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas— estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo y no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha, aquí tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente, pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo [41].

En esta misma entrevista daba a conocer unos proyectos directa y estrechamente relacionados con el texto que he reproducido arriba. Lorca se hallaban, no cabe la menor duda, inmerso ya en una dinámica socio-histórica, que le arrastraba a él y, en consecuencia, a la trayectoria de su teatro:

Quisiera terminar la trilogía de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *El drama de las hijas de Loth*. Me falta esta última. Después quiero hacer otro tipo de cosas, incluso comedia corriente de los tiempos actuales y llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar. Aquí lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral... En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo estará resuelto. [42]

En febrero de 1935 daba otra muestra categórica de su compromiso:

En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo... me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto con las masas... A veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: «¿Para qué escribo?» Pero hay que trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque a veces piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto! [43]

Y nuevamente, como cabía esperar, establecía una relación de dependencia entre el compromiso adquirido con la sociedad y con su teatro:

...tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social. Uno de esos dramas será contra la guerra. Estas obras tiene una materia distinta a la de *Yerma* o *Bodas de sangre*, por ejemplo, y hay que tratarlas con una técnica distinta [44].

[39] *Entrevista con N. González-Deleito, «Federico García Lorca y el teatro de hoy»,* Escena, *Madrid, mayo 1935,* OC, *p. 1777.*

[40] *«Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca»,* OC, *p. 1810.*

[41] *«Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo»,* OC, *p. 1766.*

[42] *Ibíd., p. 1767.*

[43] *Entrevista con Proel, «Galería. Federico García Lorca»,* La Voz, *Madrid, 18 febrero 1935,* OC, *p. 1771.*

[44] *Ibíd., p. 1772.*

Pero, como también había dicho a comienzos de 1935 al anunciar que estaba terminando *La destrucción de Sodoma*, sentía igualmente la necesidad de atender a unas exigencias artísticas. Con respecto a esa tragedia que tenía en preparación, comentaba: «Sí, ya sé que el título es grave y comprometedor, pero sigo mi ruta. ¿Audacia?... Yo soy un poeta y no he de apartarme de la misión que he emprendido.[45]

En *El Público* —la primera versión data de 1930 y la que se considera definitiva de 1936—, el Director gritaba: «¡Mi teatro será siempre al aire libre! ¡Fuera! ¡Vamos! Teatro al aire libre. ¡Fuera de aquí!»[46]. Y, hacia el final de la obra, el Director se dirigía así al Prestidigitador, quien no podía comprender que hubiera que romper «todas las puertas de un drama»:

Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse... El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se handado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes.[47]

En la entrevista del 7 de abril de 1935, aseguraba no poder continuar escribiendo una comedia porque la realidad, en su estado actual, se lo impedía:

Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Ya no será como las anteriores. Ahora es una obra en la que no puedo escribir nada, ni una línea, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas. La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social. El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio al aire con sus bostezos. Y el rico dice, «¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted, el lirio que florece en la orilla!». Y el pobre reza: «Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre». Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que estoy hablando en socialista puro?[48]

Este texto se comenta por sí solo. Insistiré, sin embargo, en que Lorca había reaccionado ante la realidad, ante un hambre que imposibilitaba seguir haciendo «poesía» (aquí sinónimo de evasión y mentira). Pero, de todos modos, entre septiembre de 1935 y enero de 1936, «había salido del atasco», pues escribió entonces la *Comedia sin título*, basada precisamente en la busca de la verdad para contribuir de ese modo a la imperiosa y urgente necesidad de introducir cambios en unas relaciones sociales dominadas por la desigualdad y la injusticia. Y ello a través de una escritura tetral en la que se imbricaba un empeño radical de metamorfosear su naturaleza y su función. Es muy significativo que *Comedia sin título* comience con estas palabras:

No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad.[49]

Y que, poco más adelante, el Autor continúe hablando así:

El autor sabe hacer versos, los ha hecho a mi juicio bastante buenos, y no es mal hombre de teatro,

[45] *«Después del estreno de* Yerma», El Sol, *Madrid, 1 enero 1935*. OC, *p. 1768*.

[46] El público y Comedia sin título, *ed. R. Martínez Nadal y M. Laffranque, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 37*.

[47] *Ibíd., p. 159*.

[48] *«Al habla con Federico García Lorca»*, OC, *p. 1812*.

[49] El público y Comedia sin título, *p. 319*.

pero ayer me dijo que en todo arte había una mitad de artificio que por ahora le molestaba, y que no tenía gana de traer aquí el perfume de los lirios o la columna salomónica turbia de palomas de oro [50].

La realidad conduce inexorablemente a una verdad revolucionaria, verdad que es nombrada en esta obra de forma inequívoca, con todas las consecuencias. El Espectador 2.º, que tuvo «de maestro a un teniente alemán que había hecho todas las guerra africanas. Su único objetivo era el hombre. Matar a un pájaro le llenaba de irritación», [51] le dispara un tiro certero, «en el mismo centro de la frente», a un obrero que se hallaba en el paraíso del teatro. Pero éste, agonizante, grita: «¡Viva la Revolución!» [52]. A continuación, el tramoyista anuncia: «¡El pueblo ha roto las puertas!», y se entabla este diálogo final entre el Autor y una Voz:

AUTOR (saliendo). Aquí, ¡aquí! Decir la verdad sobre los viejos escenarios. Clavad puñales sobre los viejos ladrones del aceite y el pan. Que la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas.
VOZ. ¡El fuego!
VOZ (más lejana). ¡El fuego!
AUTOR (saliendo). ¡Y el fuego!
(El teatro se ilumina de rojo) [53]

Marie Laffranque ha comentado el contenido y sentido de la *Comedia sin título*, señalando que cuanto de ella conocemos:

apunta directamente al tema de la verdad, valor clave y postura que ampara las verdades íntimas y colectivas ahogadas o escondidas; virtud o poder esencial cuyo ejercicio quizás pueda servir de palanca para el cambio profundo, progresivo, que pide con sello de urgencia aquel momento de la Humanidad... La irrupción en el escenario de los humildes criados y comparsas del espectáculo, de las diversas clases de espectadores, y finalmente de la muchedumbre angustiada que llama a las puertas del teatro; este movimiento progresivo encarna, realiza y simboliza al mismo tiempo la tendencia educativa, hecha voluntad de formación general y colectiva, que lleva al poeta, más allá de los mágicos juegos de la imaginación, hacia el concepto —inmediatamente malogrado— de «escuela del pueblo» [54].

Lorca fue, por consiguiente, tomando conciencia de que a «los artistas en el ambiente de nuestro tiempo» [55] les correspondía actuar, que el arte tenía unas funciones específicas que desempeñar. Pero sí entendía, en un principio, que una de esas funciones era educadora/descubridora/potenciadora (*more* institucionalista) de una virginal sensibilidad dormida/latente en las masas populares, hacia los meses del Frente Popular, finales de 1935 y primera mitad de 1936, comprendió que había una función más urgente, dictada por el ambiente prerrevolucionario, que debía igualmente ser atendida. Y Lorca asestaba un durísimo golpe a las conocidas posturas elitistas sobre el arte por el arte, sobre la naturaleza gratuita y mirífica de lo artístico, defendiendo que no se podía continuar repitiendo «mentiras hermosas» [56]. Su compromiso no es el de un hombre adscrito a un credo o partido político de-

[50] *Ibíd., p. 323.*

[51] *Ibíd., p. 359.*

[52] *Ibíd., p. 363.*

[53] *Ibíd., p. 363.*

[54] *Ibíd., pp. 299 y 306; y el texto de la* Comedia sin título *que encabeza este artículo.*

[55] *Sobre este tema de conciencia tienen una relevancia especial estas tres entrevistas, a las que ya me he referido páginas atrás: «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo»,* El Sol, *Madrid, 15 diciembre 1934; «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca»,* La Voz, *Madrid, 7 abril 1936: «Diálogos con un caricaturista»,* El Sol, *Madrid, 10 junio 1936.*

[56] El público y Comedia sin título, *p. 343: «*Actriz. *¿Ah, pero me vas a azotar de veras...? Porque soy hermosa, porque vivo siempre, porque estoy harta de sangre. ¡Harta de sangre verdadera! Más de tres mil muchachos han muerto quemados por mis ojos a través del tiempo. Muchachos que vivían y que yo he visto agonizar de amor entre las sábanas.* Actor. *¿En qué libro has leído ese párrafo? No eres más que una actriz. ¡Una actriz despreciable!»*

terminado, sino el de un artista. Y así, precisamente así, borraba con mayor contundencia aún los límites y barreras que se han pretendido imponer entre el arte y las realidades socio-históricas, en general, y entre su obra y las realidades de su tiempo, en particular.

Esta toma de conciencia tuvo una progresión. Su origen se remonta —como he señalado al comienzo de estas páginas— alrededor de 1928, es decir, por las fechas en que pronunció la conferencia «Imaginación, inspiración, evasión», ocasión en la que afirmaba que no había que prescindir de «los términos reales». La experiencia norteamericana, que le descubrió la mentira capitalista; la participación en La Barraca, que le puso en contacto con el público popular, negación del público burgués; y los avatares de la vida española, especialmente desde la revolución de Asturias de 1934 hasta la contrarrevolución de junio de 1936, fueron etapas decisivas [57]. Pero, con todo, a lo largo de este trayecto no faltaron momentos de desconcierto.

En estos años, sobre todo antes de octubre de 1934, hizo toda una serie de referencias a su condición de hijo de padres ricos y a que, por consiguiente, escribía sin otra motivación que la de divertirse [58]. Hay también referencias a la cultura popular teñidas de señoritismo [59]. Es la rémora lúdica e irresponsable de un Lorca todavía desorientado, con unas tensiones personales sin salida aparente [60] y dependiendo económicamente de la familia. Esta faceta también se exterioriza, aquí y allá, durante el viaje a la Argentina, octubre de 1933-marzo de 1934.

En una entrevista publicada en León el 12 de agosto de 1933, contestaba a la pregunta de si «el artista debe vivir emancipado del morbo político»:

> Totalmente. Igual en poesía,que en teatro, que en todo... El artista debe ser única y exclusivamente eso, artista. Con dar todo lo que tenga dentro de sí, como poeta, como pintor..., ya hace bastante. Ahí tienen ustedes el caso de Alberti, uno de nuestros mejores poetas jóvenes, que, ahora, luego de su viaje a Rusia, ha vuelto comunista, y ya no hace poesía, aunque él lo crea, sino mala literatura de periódico. ¡qué es eso de artista, de arte, de teatro proletario...! El artista, y particularmente el poeta, es siempre anarquista, sin que sepa escuchar otras voces que las que afluyen dentro de sí mismo; tres fuertes voces. la VOZ de la muerte, con todos sus presagios; la VOZ del amor, y la VOZ del arte... [61].

Pero Lorca, observa el entrevistador, vestía un «mono azul de mecánico» y era un «viajero

[57] *M. Laffranque,* Les idées esthétiques de Federico García Lorca, *pp. 261 y 264, «De son retour en Espagne à sa mort, Federico García Lorca vit six années de travail artistique et d'une intensité qu'il n'a jamais connues jusqu'alors... Moyen de communication affective, produit et promoteur d'une tradition vivante, créateur de vie collective, donc agent de transformation, l'art, tel qu'il le conçoit dans cette dernière période, insère l'artiste dans l'aventure historique commune, sans qu'il soit besoin pour cela d'engagement formel dans un mouvement social ou politique... Les idées qu'il exprime au fil des circonstances, en effet se rattachent à trois questions: le processus de la création artistique, comme moyen d'une communication particulière entre les hommes; les rapports réciproques de l'art et de la vie collective; le rôle qui peut et doit être celui de l'art et de l'artiste devant la nécessité d'un bouleversement social imminent.»*

[58] *En la entrevista con E. Giménez Caballero,* La Gaceta Literaria, *Madrid, 15 diciembre 1928,* OC, *pp. 1693-1694. «Mi infancia es aprender letras y música con mi madre, ser un niño rico en el pueblo, un mandón.»; «Llegó anoche Federico García Lorca»,* La Nación, *Buenos Aires, 14 octubre 1933,* OC, *pp. 1927 y 1732: «A mí lo único que me interesa es divertirme, conversar largas horas con amigos, andar con muchachas... Lo último para mí es la literatura... El arte no tiene interés nada más que en el momento en que se está realizando. Yo no me preocupo de nada... Quiero divertirme, gozar de la vida, ¡vivir!... No; por suerte, no tengo que vivir de la pluma. Gracias a Dios, tengo padres. Padres que a veces me retan, pero son muy buenos, y al final siempre pagan.»*

[59] *«Las nanas infantiles».* OC, *p. 95: «El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo en su cándida leche silvestre, la médula del país.»*

[60] *El tema de la homosexualidad decidió tratarlo, al parecer, en un drama imposible,* La bola negra. *Cfr. M. Laffranque,* Les idées esthétiques de Federico García Lorca, *p. 308 (nota 209).*

[61] *Entrevista con R. F. Cabal, «Charla con Federico García Lorca»,* La Mañana, *León, 12 agosto 1933, en* Bodas de sangre, *ed. M. Hernández, Alianza, Madrid, 1984, p. 187.*

cultural»[62] que, como sabemos, había preparado, por poner un ejemplo, una adaptación prorrepublicana de *Fuenteovejuna*[63]. Y unos meses atrás, en enero o febrero del mismo año 1933, había escrito a Miguel Hernández: «Yo quisiera que pudieras superarte de la obsesión, de esa obsesión de poeta incomprendido, por otra obsesión más generosa política y poética»[64].

Su consolidación como autor dramático, después del estreno de *Bodas de sangre* (marzo de 1933) y después del triunfal viaje a la Argentina, contribuyó a que resolviera de forma muy decisiva una dolorosa situación de angustia e incertidumbre personal[65]. Vino a coincidir todo esto con los acontecimientos de octubre de 1934[66], con la reducción y posterior supresión de la consignación de la Barraca[67] y los ataques de la derecha tras el estreno, en diciembre de 1934, de *Yerma*[68]. Lorca se tuvo que enfrentar con estas realidades. Ahora era ya un artista con autoridad, y actuó en consecuencia. En la charla con Bagaría de junio de 1936, se mostró absolutamente en desacuerdo con el concepto del arte por el arte, «una cosa que sería cruel si no fuera, afortunadamente, cursi», y añadió:

> En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo una ansia verdadera de comunicarme con los demás. Por esó llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad[69].

Lorca ya en octubre de 1933 había dado una indicación clara de que a él le interesaba, más que el artista, «la humanidad del individuo, su capacidad de humanidad»[70]. En diciembre de 1934 fue todavía más lejos, convencido profundamente de que había que desmitificar la imagen del artista, se lamentaba de que abundaban quienes creían que «por el mero hecho de serlo, necesitan medidas especiales para todas sus cosas. «Al artista se le debe permitir todo, etc...» Y estoy con Falla. «La poesía es como un don. Yo hago mi oficio y cumplo con mis obligaciones...»[71] Y a partir de 1934 solía llamar a su oficio de creador «trabajo»[72].

Las «obligaciones» del poeta se habían ido concretando durante este período 1934-1936, en el que desarrolló un intenso «trabajo» y en el que consagró casi por completo su sensibilidad al teatro. Lorca había repetido, en numerosas ocasiones y de distintas maneras, que para él la realidad era superior a la imaginación. Pero si su teatro puede considerarse realista, no es menos cierto que la poesía tenía también un gran protagonismo. La poesía era un factor emotivo que envolvía la realidad y propiciaba la comprensión afectiva. De ahí que

[62] *Ibíd., pp. 189 190.*

[63] *Cfr. L. Sáenz de la Calzada,* «La Barraca». Teatro universitario, *pp. 65-175.*

[64] Epistolario, *II, p. 156.*

[65] *Cfr. nota 60.*

[66] *Cfr. las tres entrevistas citadas en la nota 55, y I. Gibson,* El asesinato de Federico García Lorca, *Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 13 -41 y 327-358.*

[67] *La consignación de 100.000 pesetas (cfr. nota 28) disminuiría en un cincuenta por ciento en 1934 para desaparecer en 1935.*

[68] *M. Hernández, en su edición de* Yerma, *Alianza, Madrid, 1984², p. 11, recoge un texto de 1935 en el que se decía: «El público aplaude cuando Yerma mata a su marido como si éste perteneciese a la CEDA.»*

[69] *«Diálogos de un caricaturista salvaje»,* La casa de Bernarda Alba, *ed. M. Hernández, p. 154.*

[70] *Entrevista con P. Suero, «Hablando de "La Barraca" con el poeta Federico García Lorca»,* Noticias Gráficas, *Madrid, 15 octubre 1933, en* Bodas de sangre, *ed. H. Hernández, p. 200; ed. M. Hernández, p. 154.*

[71] *«Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo»,* OC, *p. 1765.*

[72] *Cfr. supra, nota 43, y, entre otros muchos ejemplos, éste: «Al terminar cualquiera de mis trabajos, yo no siento más que el orgullo de haber creado una cosa; pero no convencido de que eso es consecuencia de especial mérito personalísimo...»,* OC, *p. 1765.*

relacionara el arte con la magia y la religión. Las reacciones del público popular que acudía a las representaciones de La Barraca probablemente le confirmaron en sus pensamientos. Sáenz de la Calzada explica que el interés que mostró por los autos sacramentales —y por lo cual fue bastante criticado— se debieron a que

> para Federico... la religión era algo ciertamente representable o literaturizable, una cosa que brotaba del mismo centro que el arte o que la magia, pero que fuera de eso, esto es, de dar pie a ciertos misterios profundos, no podía ser tenida en cuenta; afectivamente, en cambio, podía, de hecho lo hacía, poner en juego los tremendos resortes emocionales del actor y del espectador [73].

Y en cuanto a las reacciones del público popular, hacía Sáenz de la Calzada estas observaciones:

> La gente, la gente de los pueblos, el campesinado... que vivía a la sazón en España como en el neolítico... tenía un profundo respeto por nuestro teatro; oscuramente, en las raíces de sus conexiones nerviosas primarias, tal vez se aglutinaran los enlaces existentes entre religión y arte; asistía a las representaciones de la Barraca como si estuviera en misa y se daba cuenta de que lo que nosotros decíamos en el escenario se dirigía a él y a sus manos llenas de callos y a sus músculos cansados [74].

Lorca, sin embargo, nunca se limitó a simplemente poner en juego resortes emocionales o a contemplar reacciones primarias, sino que exploró el factor mágico en una sociedad en la que todavía era difícil actuar «con la razón y la argumentación» [75]. La reflexión estética y la práctica artística le había ido llevando a conclusión de que «la función esencial del arte no consiste en *hacer magia,* sino en *ilustrar* y *estimular la acción»* [76]. Pero, a pesar de esto, la magia debía estar presente, debía tener también una función. Cuando se ha pretendido demostrar el apoliticismo del teatro de Lorca [77] contraponiendo su estética a la Brecht, el «efecto lírico» de teatro de Lorca al «Verfremdungseffekt» de Brecht, se ha olvidado, como ha observado Ernst Fischer, lo siguiente:

> Ni siquiera un gran artista didáctico como Brecht actúa únicamente con la razón y la argumentación, recurre también al sentimiento y a la sugestión. No sólo propone al público una obra de arte, sino que le hace «penetrar» en ella. El propio Brecht tenía clara conciencia de esto y dijo explícitamente que no se trata de un problema de contrastes absolutos, sino de desplazamiento de acentos. «De este modo, la sugestión emocional o la persuasión puramente racional pueden predominar como medios de comunicación.» [78].

La Barraca montó *La vida es sueño,* que hay que relacionar con el *hacer magia* [79], con una experiencia sobre la naturaleza del arte teatral; pero también montó *Fuenteovejuna,* obra con la que se quiso *teatralmente,* con mecanismos propios de la comunicación teatral artística, *ilustrar* y *estimular la acción.* Acción que tenía que ir precedida, o acompañada, de una concienciación. La realidad socio-histórica de la España rural recibía un choque, un alboroto en sus conciencias, una identificación dramática, al ver su propio drama represen-

[73] *L. Sáenz de la Calzada,* «La Barraca». Teatro universitario, *p. 57. En «Discurso a los actores argentinos en el homenaje a Lola Membrives», Teatro Comedia, Buenos Aires, 15 marzo 1934. en* Bodas de sangre, *ed. M. Hernández, pp. 180-181. dijo Lorca: «Y no hay que olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre. que lo lleva en lo más noble de su alma y que, cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas. El santo sacrificio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía.» Cabe relacionar todo esto con su «Juego y teoría del duende»,* Conferencias, *II, ed. C. Maurer, pp. 89-109. Cfr. también «Llegó anoche Federico», en* Bodas de sangre, *p. 210: «Yo llamo el «duende» en arte a ese fluido invisible, que es su sabor, su raigambre, algo así como un tirabuzón que lo mete en la sensibilidad del público.» Sobre el santo sacrificio de la misa y el teatro, cfr. M. Laffranque,* Les idées esthétiques de Federico García Lorca, *pp. 296-299.*

[74] «La Barraca». Teatro universitario, *p. 24.*

[75] *Cfr. infra, nota 78.*

[76] *E. Fischer,* La necesidad del arte, *Península, Barcelona, 1975, p. 14.*

tado en la escena. Lorca, que había definido la poesía como «lo imposible / hecho posible»[80] debió constatar ese «efecto lírico» en la reacción del público rural, en especial cuando en el Acto Tercero era recitada esta advertencia de Flores, el criado del Comendador:

> Cuando se altera
> los pueblos agraviados y resuelven
> nunca sin sangre o sin venganza vuelven.

Y, finalmente, cuando Jacinta pedía a todos:

> Su cuerpo recojamos con las lanzas.[81]

La función del arte no debía consistir —viene a decirnos también Lorca— «en abrir puertas abiertas, sino en abrir puertas cerradas a cal y canto»[82]. Para esa función, repitió una y otra vez, había que contar con la poesía, con *hacer magia*. Pero sin olvidar que el teatro

[77] *El compromiso político de Lorca, así como el sentido social de su obra, sigue siendo entre nosotros un tema demasiado tabú. F. Lázaro Carreter, «Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca»,* Papeles de Son Armadans, *Palma de Mallorca, julio 1960, recogido en I.-M. Gil,* Federico García Lorca, *pp. 271-286, hace afirmaciones contrarias al compromiso del teatro de Lorca que deberían matizarse, calibrarse más. En cuanto a lo que dice sobre Brecht, cfr. las notas 78-80, más abajo. La suerte del teatro de Lorca, desde 1939 a 1960, fecha de la primera redacción del artículo de Lázaro, tiene unas causas concretas, políticas, y callarlas es entrar en un juego... ¿político? Desde aproximadamente 1953, M. Laffranque, J. Comincioli, I. Gibson y otros estudiosos de la obra de Lorca (en su mayoría extranjeros, lo cual es de agradecer, pero dice poco del hispanismo nacional), han recopilado y editado textos y manuscritos, como importantes entrevistas que han sido poco a poco recogidas en las* Obras Completas *y manuscritos como* El público *y* Comedia sin título, *todo lo cual debe tomarse muy en cuenta al escribir sobre Lorca y sobre su teatro. Por otra parte, el apoliticismo de Lorca, defendido también por J. L. Vila-San Juan,* Lorca, asesinado: toda la verdad, *Planeta, Barcelona, 1975, sólo se podría aceptar como premisa de trabajo si por tal se entendiera la pertenencia o no a un credo o partido político determinado. Pero, de cualquier modo, como ha señalado I. Gibson,* El asesinato de Federico García Lorca, *Bruguera, Barcelona, 1985, pp. 13-14: «... el hecho es que Lorca sí era republicano; que era explícita y públicamente antifascista; que rechazó la España tradicionalista y católica, la España imperial de Fernando e Isabel y sus sucesores, tan añorada entonces por mucha gente de derechas; que deploró, otra vez en público, la represión política llevada a cabo durante el «bienio negro» de 1933 a 1936; que apoyó públicamente la campaña electoral del Frente Popular en 1936 y valoró su triunfo como «la reconquista de la República», que, a pesar de no pertenecer a ningún partido de izquierdas ni de ser «militante» político, tenía ideas socialistas liberales...» Y como ha escrito M. Laffranque, «Puertas abiertas y cerradas en la poesía de Federico García Lorca», en I.-M. Gil,* Federico García Lorca, *pp. 268-269, refiriéndose al final de* Comedia sin título *(cfr. supra nota 53) y comentando su significado: «Un resplandor rojo ha sustituido las luces de candilejas y sala. Provocado por un «bombardeo furioso», el incendio alcanza a todo el teatro, mientras un obrero agonizante grita desde el escenario ¡Viva la revolución!... Súbitamente —y esto es el final— una irrupción: «¡El pueblo ha roto las puertas!», y un grito: «¡Fuego!»... En el momento de abandonar la escena (el autor), invita a la gente a subir al escenario para romper la argolla de la hipocresía social y teatral, recuperando para la expresión dramática la fuerza del amor y de la verdad...*

Si otro teatro pudiese nacer, reuniría al fin al autor y a los hombres «de la calle». Pero supondría dondequiera que se abriese, otra vida que Lorca hubiese calificado de más «poética» y más «real», donde la muerte perdería el rostro de asesinato y de masacre que iba a conservar para él hasta el fin.

¿Cuál de los escritores supervivientes sabrá y podrá captar ese mensaje? Y si ellos no lo hacen, ¿en qué conciencia todavía desconocida habrá sobrevivido tal mensaje a la Guerra de España?» Cfr. también la entrevista que reproduzco en la nota 83.

[78] *E. Fischer,* La necesidad del arte, *p. 14.*

[79] *También se ha señalado que, «además del carácter genuinamente dramático» del teatro de Calderón, en su auto* La vida es sueño *se expresa «la rebelión del hombre», de ahí que Lorca repitiera en varias ocasiones que «por el teatro de Calderón se llega al Fausto». Cfr. L. Sáenz de la Calzada,* «La Barraca». Teatro universitario, *pp. 123-136, y M. Laffranque,* El público *y* Comedia sin título, *p. 295.*

[80] *M. Laffranque, ibíd., p. 316 (nota 45), «Poesía es lo imposible / hecho posible...» Versos 57-8 del poema escrito por Federico García Lorca en un ejemplar de las poesías completas de Antonio Machado (finales de 1917 a 1918).*

[81] *Cfr. L. Sáenz de la Calzada, pp. 70-75.*

[82] *E. Fischer,* La necesidad del arte, *pp. 251-252, y M. Laffranque, «Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de Federico García Lorca», en I.-M. Gil,* Federico García Lorca, *pp. 249-269.*

seguirá siendo teatro andando al ritmo de la época, recogiendo las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de esa época... El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual. Un teatro pasado, nutrido sólo con la fantasía, no es teatro. [83]

[83] *Entrevista con N. González-Deleito, «Federico García Lorca y el teatro hoy»,* Escena, *Madrid, mayo 1935,* OC, *p. 1775. Cfr. también la tres entrevistas citadas en la nota 55, y la poco conocida a* L'Hora, *27 septiembre 1935, en C. Cobb,* La cultura y el pueblo, *Laia, Barcelona, 1981, pp. 282-286:*

«—Quin futur veieu al teatre? —li preguntem.

—Jo soc optimista sempre, però ara encara més. El teatre artístic, purament artístic, ha fallat sorollosament. I ho comprendreu tot seguit que mireu la seva desviació del camí que seguiren les masses populars. Va trobar-se que mancava d'ambient, de caliu. Naturalment que això no era pas una circumstància casual. El que passava era que els autors es mantenien distanciats de la vida social, i, clar, les obres que es representaven semblaven estrangeres, anacròniques. El gran públic va a veure la seva vida i els seus problemes. Per mitjà del teatre fixeu-vos si es pot orientar a les masses!... Si l'autor s'adapta al tipus de mentalitat mig que predomina, i arriba a fer comprendre clarament les seves idees a través de l'obra, aleshores a més de l'èxit que assoleix, que jo crec que és subjectiu, fa la gran tasca de realitzar la veritable missió del teatre, educar les multituds.

Es extraordinària la influència del teatre en aquest aspecte, jo si tinc un xic abandonada la meva producció poètica és perquè ja considero prou profitosa la meva producció dramàtica, la qual poso, modestament, al servei educatiu.

--Quin concepte en teniu del teatre d'Erwin Piscator?

Piscator féu coses força interessants. Sobretot cal admirar-li el seu coratge i el seu esperit organitzador. Vencent innombrables obstàcles arribà a crear un veritable teatre de masses, teatre d'educació revolucionària. Llàstima que fracassà per una qüestió que no arribà a veure fins massa tard. Piscator no s'adaptava completament al gran públic. Representava obres que li semblavem, i certament ho eren, de força valor. Però erem excessivament tancades. En aquest cas el feú fallar el seu dogmatisme, malgrat que en algun temps semblés que l'èxit l'acompanyaria sempre.

—I perquè no en féu vos de teatre de masses?

—Ara us ho diré... jo crec que en cinema hi ha grans possibilitats de fer moure davant l'espectador exèrcits imponents de treballadors. Mireu el cinema rus. Ha fet coses immenses. «El creuer Potemkin» és fantàstic. Y altre films també de gran importància ens demostren el mateix. El cinema soviètic el considero d'un valor específic únic dintre la meva concepció del teatre. El «Potemkin» és enorme, enorme. Hi ha una sensibilitat en cadascun dels quadres que emociona, que fa por, que arriba a dominar l'espectador d'una manera insospitada. Es un crit de rebellia, d'angoixa, de sentiments revoltats. El director demostra una capacitat d'assimilació fantàstica. Tots els moviments dels actors principals arriben fins a l'extrem més perfeccionat. El púlic que veu el «Potemkin» sent una sensació tan brutal que mai més pot oblidar-la. Ara bé, el mitjà espai és gairebé il·limitat en cinema. Però e teatre permet encabir setze persones dintre d'una escena. Una de més ja destorba. Heu de fer una acció de masses comptant amb setze individus. I precisament les masses fan efecte quan poden contar i realitzar accions de gran moviment. Al teatre un chor d'obrers, per exemple, no es pot encabir en cap obra, puix que el chor ha d'ésser acompanyat de tota una trama d'acord amb el seu volum, cosa que no permet l'escenari. El teatre, però, també té una missió, en aquest sentit, I és la de presentar i resoldre problemes individuals, íntims. Teatre o cinema han de complementar se, fent la feina adient a cada un d'ells.

·Com veieu la posició dels artistes davant de la qüestió social? —li preguntem.

—L'artista, com a observador de la vida, no pot restar insensible a la qüestió social. No és pas una cosa que digui jo ara perquè sí. No. Parlo per mí i per molts amics meus que els ha passat el mateix. Mireu, quant jo vaig anar a Nord Amèrica, tot il·luminat per veure aquell nou món, tan cobejat per tothom, vaig sentir una sensació de desesperança. Pels carrers veia gran nombre d'homes que venien pomes. N'hi havia molts de joves. «Compreume una poma, senyor» imploraven tristament. Eren obrers sense feina, treballadors desvagats que anaven a cercar una almoina al carrer.

Jo vaig horroritzar-me quan em digueren que no més als Estats Units hi habia dotza milions de parats. Ja veieu que només observant de la manera més superficial hom arriba a comprendre l'abast de toto el drama social d'avui davant el qual ningú que senti el més petit sentiment de solidaritat humana, po: estar insensible.

Molt aviat sortirà un llibre meu (Poeta en Nueva York) *en el qual podreu observar toto el que acabo de dir vos. Aquells que només coneixen la meva producció literària de temps enrera segurament que no els agradarà. Potser creuran que és un canvi total, absolut, de ruta. Al fons de fons, però, jo sóc el mateix ara que en el primer vers. Només les circumstàncies són les que m'han obligat a prendre aquesta posició. Les circumstàncies que marquen l'evolució del món i de la civilitazió tenen, i han de tenir indefectiblement, excepcional influència en els homes. En aquest llibre, sense abandonar el llenguatge poètic, del que tan íntimament satisfet n'estic, parlo d'una munió de coses que he pogut observar en els darrers cinc anys.» (En esta entrevista, contestó a la pregunta sobre qué opinaba de Rusia: «Home: la URSS és una cosa formidable. Moscou és el pol contrapost a Nova York. Jo tinc moltes ganes de conèixer personalment Rússia, puix que és quelcom de fantàstic l'esforç del poble rus. Es una obra de virilitat, de nervi, una imponent reacció de la massa. Mireu la literatura soviètica: ...Tornant al que deiem abans, això ens demostra clarament que sense que la vida social doni un contingut veritable de materia prima a l'artista aquest no realitzarà cap obra de vàlua. Y perquè hi hagi aquest contingut, cal, naturalment, renovar totes les falles del sistema exterior que influeix en els homes en general, vull dir el sistema polític sobre altres bases que les que feren fracassar.»)*

La magia, la poesía, la fantasía... eran elementos constitutivos de la comunicación teatral, instrumentos con los que pretendía potenciar la acción social. Pero, sobre todo en los últimos años de su vida, hablaba y actuaba «como ardiente apasionado del teatro y de su acción social» [84]. Su pensamiento estético le conducía inexorablemente a un teatro imposible [85] para una sociedad imposible, porque aspiraba a que ese teatro y esa sociedad fueran posibles.

Cuando mataron a Lorca, quisieron matar esa doble e íntimamente relacionada revolución. El destino de Lorca y el de su pueblo, el destino de su teatro y de su público, son realidades inseparables. A ello aludía sin duda Pablo Neruda cuando reflexionaba:

> Pero lo que me sobrecoge es pensar que estaba comenzado, que no sabemos dónde hubiera llegado si el crimen no hubiera aplastado su mágico destino. [86]

Francisco Caudet

[84] *Cfr. nota 33.*

[85] *Cfr. M. Laffranque, «Lorca Théâtre impossible»,* Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, *Université de Lyon II, marzo-abril 1978; tres entrevistas citadas en la nota 55, y la entrevista en* L'Hora, *nota 83.*

La Barraca y su primera salida por los caminos de España

La noche del 2 o del 3 de noviembre de 1931 Federico irrumpe «con impetuosidades de ventarrón» en la tertulia de la casa de los Morla para dar a conocer a sus amigos un gran proyecto, al que está dispuesto a dedicar todo su tiempo y entusiasmo: la creación de un teatro transportable con capacidad para cuatrocientos espectadores que representará por las ciudades y los pueblos de España las obras —dramas y comedias— de Calderón, Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Rueda y otros autores. Será una compañía ambulante integrada por jóvenes aficionados universitarios para la que incluso ha pensado ya el nombre: La Barraca. Es un intento de salvar al teatro español acercándolo al sector del público que, desde tiempos remotos, ha vivido más alejado del espectáculo teatral: el pueblo, la masa campesina, las gentes más humildes, las más ignorantes e incultas, que raras veces o jamás han presenciado una representación dramática, y que tendrán acceso gratuito a las funciones. Levantarán su tinglado en plazas y aldeas repitiendo la tradición de los antiguos cómicos de la lengua. Como decían aquellos versos que luego se convirtieron en himno del grupo, serán el nuevo carro de Tespis, esta vez con motor de explosión. La exaltación del poeta al participar su idea es exuberante y contagiosa: todos los presentes se sienten arrebatados e invadidos por su mismo entusiasmo. No dejaba, en principio, de ser un sueño, y como instalado ya en él Federico dejó volar su fantasía: «Llevaremos La Barraca a todas las regiones de España; iremos a París, a América, al Japón» [1]. Carlos Morla le interrumpió tímidamente, tratando de volverle a la realidad: «¿Con qué fondos se cuenta para realizar ese fascinante plan?». «Eso se verá después: son detalles», respondió el poeta, sin inmutarse ni conceder importancia a la pregunta [2].

Convencido Federico de que su idea de dar vida a La Barraca era viable y digna de llevarse a la práctica, aunque ingenuamente se negase a prestar oídos al hecho de que se precisaba disponer de un presupuesto y encontrar el modo de financiarla, no tardó en proponerla a la U.F.E.H., Unión Federal de Estudiantes Hispanos, que por aquellos días —8 a 16 de

[1] *Proyecto que, con el tiempo, estuvo a punto de materializarse, al menos en parte: «Es posible que vayamos a París y que de París pasemos a Londres. En las dos capitales nos esperan con afectuosa curiosidad. Por nuestra parte, haremos lo posible para que los públicos ilustrados del extranjero reciban una buena impresión del espíritu de la juventud de la España nueva», declaró Federico, un año después, a José María Salaverría («Ideas y notas. El carro de la farándula»,* La Vanguardia, *Barcelona 1 diciembre 1932, p. 5). Según Luis Sáenz de la Calzada, el escritor y crítico francés Jean Prévost, asiduo espectador de La Barraca durante sus actuaciones en Santander, hizo una invitación formal para que ésta actuara en París; y Ezio Levy, profesor de la Universidad de Nápoles, ofreció públicamente su apoyo para que el grupo visitara Italia (Luis Sáenz de la Calzada,* La Barraca. Teatro Universitario, *p. 152, Madrid, Revista de Occidente, 1976). Por otra parte, en agosto de 1933, Federico ofreció los derechos exclusivos de las posibles actuaciones de La Barraca en Nueva York a su amigo Herschell Brickell («Un poeta español en Nueva York»,* Asomante, *Año II, Núm. 1, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1946, p. 33). A los proyectados viajes de La Barraca a París e Italia se refirió también el poeta en septiembre de 1934, en el curso de unas declaraciones concedidas a Juan Chabás («Vacaciones de La Barraca, Federico García Lorca cuenta a "Luz" los triunfos de nuestro teatro universitario»,* Luz, *Madrid, 3 septiembre 1934, p. 6).*

[2] *Carlos Morla Lynch,* En España con Federico García Lorca, *pp. 127-128. Madrid, Aguilar, 1958.*

noviembre— celebraba en Madrid su Segundo Congreso Ordinario, en alguna de cuyas sesiones se estudió detenidamente y decidió elaborar un proyecto que permitiera su creación como una Sección Especial de su Departamento de Extensión Universitaria. Lo que todavía no sabía Federico es que conseguir que ese sueño suyo se hiciese realidad no iba a resultar tan sencillo. Había que sortear los vaivenes de la política, en los que inevitablemente estaba inmerso el proyecto, defender con sólidos argumentos la cuantía en que si cifraba la subvención y, naturalmente, hacer comprender al gobierno la propaganda que La Barraca reportaría a la República.

El 25 de noviembre, en los pasillos del Congreso, don Fernando de los Ríos sostuvo una charla informal con un grupo de periodistas en la que, por primera vez, que sepamos, salió a la luz pública el proyecto de creación de La Barraca. Le había visitado una comisión de la F.U.E., Federación Universitaria Escolar, integrada por algunos escritores y poetas, para anunciarle que habían presentado a Marcelino Domingo, ministro de Instrucción Pública, un proyecto interesantísimo: la creación de un teatro universitario dedicado a divulgar las obras de nuestro teatro del Siglo de Oro. Los estudiantes albergaban el propósito de construir un teatro en Madrid —tal vez en la Ciudad Universitaria—, formar una orquesta y dar periódicamente representaciones gratuitas para el pueblo, lo que sería un vehículo de cultura magnífico. «Además —siguió explicando don Fernando a los periodistas—, tienen también un proyecto de una gran sugestión y tan interesante como el anterior: crear la barraca universitaria. Irán por pueblos y aldeas difundiendo las bellezas del teatro clásico y además darán conferencias culturales; la orquesta dará a conocer todo el folklore español, que es una maravilla, y elevarán la vida espiritual de la gente rural, ennoblecerán su vida tediosa, cansada». Difundirían también la radio y el cine, «seleccionando las películas y dando conferencias explicativas al mismo tiempo que se proyecta la cinta. Esto, como verán ustedes, es de un gran interés espiritual, necesario en ciertos medios, en casi todos, para llevar un poco de altura espiritual y moral a las multitudes» [3]. Marcelino Domingo había recibido ya «con todo cariño» a esa comisión de la F.U.E., que volvería a visitarle días después, para entregarle un escrito con el proyecto ya articulado.

De estas declaraciones se infiere claramente que, en principio, el plan elaborado por la F.U.E. era ambicioso y contemplaba diversas actividades a desarrollar por dos grupos distintos: una compañía formada por estudiantes que sentaría sus reales en el teatro que se proyectaba construir, desde cuyo escenario ofrecerían de forma continuada representaciones de teatro clásico y conciertos a un público que, sin lugar a dudas, pagaría su localidad, aunque ocasionalmente organizarían funciones gratuitas «para el pueblo»; y otra compañía, integrada también por estudiantes, que formaría «la barraca universitaria» y emprendería giras «por pueblos y aldeas» con el propósito de representar a nuestro teatro clásico, dictar conferencias, interpretar la música de nuestro folklore y ofrecer proyecciones de películas. Hacer realidad aquel proyecto exigía un presupuesto muy elevado, una organización compleja y meticulosa y tal cantidad de estudiantes exclusivamente destinados a dar vida a tanta actividad, que claramente se concluye que la idea, aunque plausible bajo todos sus aspectos, no podía prosperar.

No podría prosperar sencillamente por alguna de las razones apuntadas, o por todas ellas juntas, pero no hay que descartar la posibilidad de que estas declaraciones y los argumentos que la comisión de la F.U.E. debió exponer en su visita al ministro de Instrucción Pública estuviesen soterradamente dictadas con otra pretensión: elaborar un proyecto que deman-

[3] *«Actividad de los estudiantes. Creación de un teatro universitario para la divulgación de obras clásicas»*, Heraldo de Madrid, *26 noviembre 1931, P. 2. La misma información, más sucinta, en* La Voz, *26-11-31, p. 2, y* El Sol, *26-11-31, p. 4.*

daba una cuantiosa suma para su puesta en marcha y colocar al ministro, una vez que la prensa había extendido la noticia, en el trance de respaldar económicamente sólo la parte del mismo que resultara menos onerosa para las arcas del Estado y más fácil de controlar al necesitar una organización menos complicada. Tampoco debió pasarle por alto a Marcelino Domingo otro razonamiento de orden práctico: el teatro estable, sobre exigir una inversión a todas luces exagerada para la malparada economía de la nación, propagaría las inquietudes culturales y la generosidad del nuevo régimen sólo a Madrid y su provincia, mientra que La Barraca, más barata de sostener a expensas del erario público, sobre todo si sus actividades se restringían sólo a las representaciones de teatro clásico, difundiría el *slogan* de «instruir al pueblo», tan caro a la República, a todas las provincias y pueblos de España. No cabe duda que apoyar las actividades de La Barraca, aunque crematísticamente exigiría algún esfuerzo, podía resultar políticamente muy rentable.

Casi al mismo tiempo que don Fernando de los Ríos, entra en liza Federico: «Estoy perfilando —dice en los primeros días de diciembre— los últimos toques a La Barraca. Que es el teatro de la F.U.E. de la Universidad de Madrid. Los estudiantes van a lanzarse por todos los caminos de España a educar al pueblo. Sí, educar al pueblo con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente». ¿Es alegre y despreocupada —le preguntan— la gente de La Barraca? «Alegre, sí; muy alegre. Pero no despreocupada, sino todo lo contrario. Muy preocupada con una gran idea política, que es la que les empuja. Una idea de gran política nacional: educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro clásico y el moderno y el viejo. Ese teatro tan tristemente abandonado por los españoles». Por las declaraciones de Federico, que corrigen y amplían las que ha hecho don Fernando de los Ríos la semana anterior, comprobamos cómo se van forjando y madurando las líneas maestras del diseño: «La Barraca serán dos barracas... Instalaremos en Madrid, a ser posible en un parque público, la barraca permanente, que funcionará todo el invierno, sin que esto impida a los estudiantes sus labores. Y la barraca ambulante, eso que tú llamas el carromato, irá en un camión por los alrededores de Madrid, por estos pueblotes manchegos, los domingos y los días de vacación. Y durante las vacaciones caniculares, los que quieran vendrán en la gran excursión por España». A tenor de estas manifestaciones parece ya definitivamente desechado el proyecto de construir el anunciado teatro, mientras cobra fuerza la idea de que La Barraca sea sólo y simplemente una farándula estudiantil que recorrerá los días no lectivos los polvorientos caminos de España representando nuestro teatro clásico. Parece también fuera de toda duda que no tienen detractores, mientras quienes les apoyan y defienden incondicionalmente son personalidades de prestigio con altos cargos en las esferas oficiales: Marcelino Domingo, ministro de Instrucción Pública; Ricardo Orueta, director general de Bellas Artes; Luis Santullano, instigador del Patronato de las Misiones Pedagógicas, y don Fernando de los Ríos. No es necesario añadir que, junto a ellos, estaban los poetas que parecían llamados a formar parte de la dirección literaria del teatro: Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda... [4] Fue entonces cuando la U.F.E.H., órgano rector de todas las F.U.E. de España, sometió a estudio su proyecto.

Este primer proyecto de organización de La Barraca —luego en parte utilizado para solicitar al Gobierno la subvención sin la que La Barraca jamás podría existir— contempla, como había anticipado Federico, la instalación en Madrid de una barraca desmontable que funcionaría durante el invierno y en la que se darían representaciones de pago y gratuitas. Es-

[4] *V.S. [¿Víctor de la Serna?], «Estudiantes de la F.U.E. se echarán a los caminos con "La Barraca". Un carromato como el de Lope de Rueda. Teatro clásico gratuito por las plazas de los pueblos»,* El Sol, *Madrid, 2 diciembre 1931, p. 1. Entrevista, como tantas otras, no exhumada todavía por ninguno de los biógrafos y estudiosos del poeta ni recogida en las mal llamadas* Obras Completas *de Federico García Lorca.*

tas, exclusivamente para obreros y estudiantes, y aquellas para personas de toda condición previamente abonadas, que formarían el grupo o asociación que podía haberse llamado «Amigos de La Barraca», cuyas aportaciones económicas, unidas a la ayuda estatal, y a los fondos recaudados, sobre asegurar la supervivencia del teatro universitario, estarían destinadas a sufragar las excursiones artísticas que La Barraca emprendería durante el verano por pueblos y ciudades de España. Pronto se comprendió que semejante proyecto era difícil llevarlo a la práctica, pues si requería personas que se consagraran exclusivamente a él y La Barraca a estar integrada sólo por estudiantes, resultaba imposible alternar la dedicación artística con las obligaciones académicas. Existía además otro obstáculo aún más insalvable: la instalación en Madrid, de manera permanente y continuada, de una barraca para representar teatro por actores no profesionales desataría airadas protestas de los que sí lo eran, y convenía e interesaba a todos desterrar toda idea de intromisión en el campo profesional, ya que el objetivo de La Barraca era simplemente cumplir un fin cultural. Entonces se desechó este proyecto y se decidió dar vida a La Barraca con arreglo a los medios disponibles: se solicitaría del gobierno la indispensable ayuda oficial que permitiera crear un teatro integrado exclusivamente por estudiantes que darían representaciones por ciudades y pueblos aprovechando las vacaciones. [5]

Tras solicitar la subvención para La Barraca, la U.F.E.H. nombró a renglón seguido el comité directivo que controlaría su gestión, y que, en principio, estaría formado por cinco estudiantes de Filosofía y Letras: Emilio Garrigues, Enrique Díez-Canedo, Luis Meana, Gonzalo Menéndez Pidal y Pedro Miguel González Quijano, que se hizo cargo de la secretaría, traspasada en febrero de 1933 a Rafael Rodríguez Rapún, joven socialista y muy inteligente que pronto estableció estrecha amistad con Federico; y cinco estudiantes de Arquitectura: Luis Felipe Vivanco, Luis Amir, Arturo Ruiz-Castillo, Fernando Lacasa y Arturo Sáenz de la Calzada, [6] presidente desde el 21 de noviembre de la U.F.E.H. y, como tal, presidente también del consejo de administración de La Barraca, quien además colaboraría como actor en alguna de las piezas que representaron. La dirección artística recaía sobre García Lorca, y el papel de administrador, responsable de la compañía y ayudante de dirección en Eduardo Ugarte, esposo de una de las hijas de Carlos Arniches y cuñado de José Bergamín, y además, y sobre todo, buen amigo de Federico y joven autor dramático a quien se auguraba un brillante porvenir: las dos primeras obras que había alumbrado, escritas en colaboración con José López Rubio, *De la nocha a la mañana,* primer premio del Concurso de Autores Noveles del diario *ABC,* estrenada por Josefina Díaz de Artigas el 17 de enero de 1930 en el teatro Reina Victoria, y *La casa de naipes*, estrenada por Isabel Barrón el 27 de mayo de 1930 en el teatro Español, habían obtenido un estimable éxito de crítica y público. Lorca y Ugarte estarían asesorados literariamente por los catedráticos Pedro Salinas y Américo Castro, y Arturo Ruiz-Castillo y Gonzalo Menéndez Pidal, además de encargarse del transporte de decorados, luces, tablado, cortinas y vestuario, harían, respectivamente, de iluminador y fotógrafo.

El 15 de diciembre de 1931 fue nombrado ministro de Instrucción Pública don Fernando de los Ríos, viejo amigo de la familia de García Lorca y protector de Federico —no olvidemos que fue él quien, en 1919, apoyó y propició su ingreso en la Residencia de Estudiantes y, diez años después, su viaje a Nueva York—, y el más firme y decidido valedor que tuvo La Barraca desde el primer momento. Aunque todavía por esas fechas La Barraca no pasaba

[5] *Rafael R.[odríguez] Rapún, «El teatro universitario La Barraca»,* Almanaque Literario 1935, *pp. 275-276. Publicado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar Chapela. Madrid, Editorial Plutarco, 1935.*
[6] *Emilio Garrigues Díaz-Cañabate, «Al teatro con Federico García Lorca»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *Núm. 340, Madrid, octubre 1978, p. 104.*

de ser un mero proyecto, contaba ya con la colaboración entusiasta y no menos decidida de un grupo de universitarios, muchachos y muchachas, procedentes de la Facultad de Filosofía y Letras, del Instituto-Escuela, de la Residencia de Señoritas y de la Residencia de Estudiantes, adonde Federico no sólo acudía con regularidad, sino que, en ocasiones, vivía de manera permanente como en su época de estudiante, especialmente durante los meses de julio y agosto, mientras sus padres estaban ausentes de Madrid.

La designación de don Fernando de los Ríos para ocupar la cartera de Instrucción Pública resultó providencial: gracias a su sensibilidad el proyecto de crear el teatro universitario recibió un impulso definitivo. Don Fernando no sólo no escatimó sacrificios y trabajos en favor del futuro teatro universitario, sino que él mismo, en la sesión parlamentaria celebrada en el Congreso el 23 de marzo de 1932, última de las dedicadas a discutir el presupuesto del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, dentro de los Presupuestos Generales de Estado de aquel año, defendió personalmente la idea de fundar La Barraca y la subvención que se le asignaba: «En algunos suscita una sonrisa que haya cien mil pesetas para el teatro estudiantil La Barraca. Para mí, perfectamente persuadido de que esa juventud universitaria, en un momento de colapso para la dignidad cívica española, fue ella, ella, quien dio la nota elevada, para mí eso es una nimiedad para lo que ella se merece; y ella va a ir por las aldeas, y construirá su barraca, y divertirá noblemente al pueblo. ¿Es que a eso hay quien pueda ponerle ni siquiera el reparo de la oportunidad? Pero ¿es que nosotros no queremos dar la sensación de un despertar de colaboración de clases, de fraternidad entre los hombres?» [7]. Unos días después, interrogado sobre qué opinión le merecía «la barraca escolar», don Fernando contestó: «Gran idea. Eso es cosa de los estudiantes. Ya están organizándose. Probablemente en mayo comenzarán sus actos. Empezarán con cosas de nuestro teatro clásico. Quizá Cervantes...» [8]. La espléndida noticia, durante tanto tiempo esperada, de que a La Barraca se le había concedido una subvención de cien mil pesetas, de las que la U.F.E.H. destinará diez mil a otras atenciones culturales, colmó de gozo a Federico. Desde ese momento la organización del teatro universitario se convirtió en la primera actividad del poeta, la que reclamaba todos sus esfuerzos, aunque él siguió encontrando tiempo para atender y realizar múltiples actividades y hasta para seguir su labor de conferenciante.

La noche del 21 de mayo de 1932 llega al pueblo soriano de Burgo de Osma don Fernando de los Ríos, acompañado de su esposa, doña Gloria Giner, el diputado de las Constituyentes don Justino Azcárate, Antonio Garrigues, Manuel Troyano de los Ríos, Federico García Lorca y Corpus Barga. Tras la recepción oficial que ofrecen al ilustre visitante las autoridades de la provincia, don Fernando y su comitiva siguen viaje a San Leonardo, donde todo el vecindario les tributa un caluroso recibimiento. El alcalde de esta localidad de la bienvenida a los viajeros en sentidos versos, compuestos por Hermenegildo Pérez, que resaltan las necesidades que padece el pueblo. En su obsequio, en el Teatro Principal, el cuadro artístico local representa la loa *La Virgen y el diablo* y el primer acto del drama *El Conde Fernán González*, y una cuadrilla de danzantes interpreta doce danzas: nueve de palillos y tres de escudos. Terminada la fiesta, don Fernando felicitó a los actores y a continuación, desde el balcón principal del ayuntamiento, los excursionistas pudieron contemplar el baile de La Rueda, en el que tomó parte todo el pueblo vistiendo su traje típico. A las dos de la madrugada el ministro y su cortejo llegaban a Soria. La mañana del día siguiente, domingo 22, la dedicaron los viajeros a visitar la Diputación, las iglesias de San Juan de Rabanera, San

[7] Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española, *Núm. 141, Sesión celebrada el día 23 de marzo de 1932. Presupuesto del Ministerio de Instrucción Público y Bellas Artes, p. 4710. El discurso de don Fernando de los Ríos se reprodujo también, entre otras periódicos, en* El Liberal, *25-3-32, p. 11 y* Luz, *24-3-32, pp. 10-11.*

[8] *«La reforma de la enseñanza española, vista por don Fernando de los Ríos»,* El Sol, *27 marzo 1932, p. 1.*



Juan de Duero, San Saturio y la Colegiata, el Museo Numantino, las escuelas de Teatinos y del Carmen, la Casa del Pueblo y la Plaza Mayor, para trasladarse al mediodía a la heroica Numancia, donde recorrieron las históricas ruinas y, tras almorzar, siguieron viaje a Torrearévalo, que les recibió entre constantes vivas a España y a la República. Allí visitaron la casa natal de Julián Sanz del Río, en cuyo zaguán don Fernando de los Ríos, en breve y emotivo discurso, enalteció la memoria del ilustre filósofo. Terminado el acto, «grandioso por su sencillez», como lo describió un cronista de la jornada, los excursionistas volvieron a Soria y luego a admirar la portada de Santo Domingo emprendieron el viaje de regreso a Madrid [9]. Aunque la prensa de la época dio a entender que este viaje del ministro de Instrucción Pública a tierras sorianas obedecía a su deseo de recordar al filósofo soriano en su villa natal y a su interés por presenciar las originales danzas que le habían ofrecido en San Leonardo, muy elogiadas y aplaudidas durante sus actuaciones en Madrid, con motivo de las fiestas del aniversario de la proclamación de la República, es más que probable que respondiese a otra razón no confesada entonces: la posible elección de un pueblo de Soria como escenario de la primera salida del teatro universitario. No en vano, Soria, según rezaría luego el «Manifiesto» de La Barraca, guardaba «una secular tradición dramática, como lo demuestra el hecho de que en casi todos los pueblos existe un Teatro Municipal».

El 6 de junio dieron comienzo los ensayos de La Barraca en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes, donde Federico se reunía —allí y en los locales de la Universidad de San Bernardo—, desde dos meses antes, con algunos estudiantes para hacer la lectura de los textos a representar y elegir a los futuros comediantes, que eran sometidos a una triple prueba: lectura, declamación e interpretación. La elección se efectuaba tras una serie escalonada de ejercicios que demostrasen sus aptitudes. Convocaban a todos los que sentían vocación artística a la prueba primera, consistente en la lectura de un fragmento de prosa o algunos versos. Excluídos los que evidentemente no reunían condicions, les hacían recitar de memoria la poesía o la prosa que ellos mismos eligieran. Tras esa segunda eliminación, los que superaban la prueba pasaban a representar en una obra el personaje que prefirieran. Luego les hacían interpretar, a cada uno, todos los tipos de una pieza. Los que salían airosos de este ejercicio quedaban seleccionados definitivamente e inscritos en un fichero de posibles actores susceptibles de encarnar un personaje que se adaptase a sus aptitudes artísticas [10]. Entre los primeros aspirantes habían figurado los hermanos Isabel y Francisco García Lorca y Laura de los Ríos, hija de don Fernando de los Ríos [11].

Los estudiantes —veintitantos chicos y ocho chicas— debían saberse perfectamente sus papeles y procurar ser buenos actores —con el tiempo algunos lo fueron tanto que merecieron ser comparados sin desdoro a los mejores profesionales—, pero las disponibilidades eco-

[9] *«Viaje del ministro de Instrucción Pública a San Leonardo, Soria y Torrearévalo».* El Porvenir Castellano. *Año XX, Núm. 1.760, Soria, 26 mayo 1932, p. 2; Juan Antonio Gaya Nuño.* El santero de San Saturio. *pp. 43-44. Valencia, Editorial Castalia, 1953; y José María Martínez Laseca, «El viaje premonitorio».* Campo Soriano, *Soria, 19 diciembre 1981, pp. 8-9. Este último artículo incluye una fotografía de los excursionistas en su visita a Numancia, reproducida también en: Carmelo Romero Salvador,* Soria, 1860-1936 *(Aspectos demográficos, socioeconómicos, culturales y políticos), tomo I. Publicaciones de la Diputación Provincial de Soria, 1981. Una fotografía de los danzantes de San Leonardo que visitaron Madrid en el aniversario de la República en* Luz, *14-4-32, p. 6.*

[10] *Declaraciones de F.G.L. a Octavio Ramírez, «Teatro para el pueblo».* La Nación, *Secc. 2.ª, Artes y Letras, Buenos Aires, 28 enero 1934, p. 3.*

[11] *Emilio Garrigues afirma que reclutar a los actores, y especialmente a las actrices —no se olvide la mentalidad gazmoña y mojigata de la mayoría de los españoles, incapaces de entender, todavía hoy, que una mujer puede ser actriz sin por eso dejar decente—, representó una grave dificultad: «La oferta era tan exigua —dice— que puedo asegurar que ningún candidato fue rechazado»* (Cuadernos Hispanoamericanos, *art. cit. p. 107). Y Luis Sáenz de la Calzada abunda en la misma opinión: «No fueron demasiados los que acudieron a la llamada, pero sí los precisos»* («La Barraca..., *p. 130). Federico, sin embargo, se mostró más generoso en sus apreciaciones: «Tenemos catalogados más de cien intérpretes», aseguró en enero de 1934 (Declaraciones a Octavio Ramírez,* La Nación, *art. cit., p. 3).*

nómicas del grupo, pese a la subvención recibida, eran tan escasas que su labor no podía limitarse a eso sólo, y ellos mismos, además de maquillarse, caracterizarse y representar, debían desempeñar todos los cometidos: cargar y descargar cestos y atrezzos de los camiones, montar y desmontar los caballetes y el tablado, levantar el tinglado del escenario, colocar las cortinas y los telones de fondo, instalar los focos y las luces, hacer de tramoyistas, conducir los camiones y las furgonetas, cuidar el equipaje y trabajar como administrativos. Nadie permanecería inactivo y cada uno tendría asignados varios oficios. Federico, por su parte, además de intervenir como actor en alguna de las obras, atendería incansable a todos los detalles: no sólo al trabajo y a la voz de los actores, sino a la iluminación, a los decorados, a los trajes. Lo importante y decisivo era hacerlo todo con el menor número de personas, sin regatear esfuerzos, dentro de la mayor amistad y confianza y con el más alto sentido de la responsabilidad. Todos estos ingredientes existieron en buenas dosis en el teatro universitario de La Barraca, en cuyas filas prevaleció siempre la más estrecha camaradería y el más profundo afecto compartido entr todos y, lo que todavía es más extraordinario, en el que todos trabajaron con un gran «espíritu deportivo», absolutamente gratis y sumidos en el mayor de los anonimatos. El poeta quiso desde el principio que los componentes del grupo acatasen como reglas del juego la disciplina y el trabajo sin protagonismos, además de que nadie cobrase un céntimo, pues la asignación recibida apenas daba para cubrir los gastos de desplazamiento, estancia y manutención. Todos aceptaron ese reglamento de buen grado, demostrando su admirable vocación, su enorme amor por el teatro y su total identificación con los objetivos de La Barraca: pasear por los lugares más recónditos de la vieja piel de toro que es España las obras más populares de nuestro teatro clásico [12]. «Aquí no hay primeras ni segundas figuras —declaró meses más tarde Federico—, no se admiten los divos. Formamos una especie de falansterio en que todos somos iguales y cada uno arrima el hombre según sus aptitudes. Si uno hace de protagonista, otro se encarga de distribuir entre los bastidores, otro se convierte en organizador de los efectos luminosos, y el que parece que no sirve para nada está, sin embargo, haciendo a maravilla el oficio de conductor de camiones. Una democrática y cordial camaradería nos gobierna y alienta a todos». [13]

Mientras tanto, todo lo que se presentaba, en principio, como el más fantástico de los sueños, iba cobrando, no sin esfuerzo, claros visos de realidad. Se compraban el camión y las dos furgonetas que transportarían los decorados, el atrezzo, los focos y el vestuario, se contruía el tablado portátil y se conseguía que la Dirección General de Seguridad cediera un autobús para los actores, y los chóferes si hacían falta. La simpatía contagiosa de Federico, la envidiable actividad de Ugarte y la buena voluntad del resto lograban todas las colaboraciones necesarias. Benjamín Palencia dibujó el boceto de la carátula y la rueda que serían el emblema del grupo, y con él, José Caballero, Manuel Angeles Ortiz, Santiago Ontañón, Norah Borges, Alberto Sánchez, Ramón Gaya y Alfonso Ponce de León, se dispusieron a colaborar en la realización plástica, a crear decorados y figurines y a resolver los problemas de la puesta en escena. Tarea nada fácil, pues debieron ceñirse a un requisito inapelable: simplificar materiales y formas hasta límites insospechados para hacer posible el continuo acarreo de escenarios y decorados. Al mismo tiempo se escogió el uniforme que llevarían los componentes del grupo: para ellos, mono azul de mecánico, y para ellas, falda del mismo color y blusa blanca, sobre los que destacaría el emblema diseñado por Palencia.

La noche del domingo 10 de julio de 1932, en la plaza del pueblecito soriano de Burgo

[12] *Los interesados en conocer con mayor detalle las normas por las que se regía La Barraca, su organización y los fines que perseguía, deben consultar: «El teatro universitario La Barraca. Bases de su reglamento»*, Heraldo de Madrid, *7 diciembre 1933, p. 5, y «La Barraca, teatro de estudiantes»*, El Sol, *17 diciembre 1933. p. 11.*

[13] *José María Salaverría,* La Vanguadia, *art. cit.,. p. 5.*

de Osma, al aire libre, tuvo lugar la primera función de La Barraca. Tras la lectura de unas cuartillas de presentación de Federico —prólogo henchido de emoción y poesía que nunca faltó en cuantas excursiones el poeta acompañó al grupo— se representaron tres entremeses de Cervantes: *La guarda cuidadosa,* con decorados y figurines de Alfonso Ponce de León; *La cueva de Salamanca,* con trajes y telones realizados por Santiago Ontañón, y *Los dos habladores,* cuyos decorados y trajes había diseñado Ramón Gaya [14]. El éxito fue clamoroso y al final de cada pieza fuertes ovaciones y emocionados aplausos rubricaron el gusto con que los aldeanos recibieron a los nuevos cómicos de la lengua. Cómicos que, fieles a las normas que habían prometido cumplir, hurtaron siempre su nombre a la prensa, pero que hoy, más de cincuenta años después, aunque podamos incurrir en alguna omisión, es justo rescatar para la historia, en pequeño y debido homenaje a su esfuerzo y entusiasmo: María del Carmen García Lasgoity, Ketty Aguado, Julia Rodríguez Mata, Lola Vegas, Daniel Jiménez Cacho, Rafael Calvo, Jacinto Higueras, Carlos Congosto, Alberto González Quijano, Emilio Garrigues, Diego Marín, Joaquín Sánchez Covisa, Alvaro García Ormaechea y Julián Risoto. Con ellos, ademas de Federico y Ugarte, viajaron también a Burgo de Osma, o les siguieron en alguna parte del recorrido por tierras de Soria, los poetas Jorge Guillén, Dámaso Alonso, don Fernando de los Ríos, Manuel Troyano de los Ríos, Antonio Garrigues, los doctores Teófilo Hernando y José Sánchez Covisa, el escritor Corpus Barga, el pintor Hermenegildo Lanz y el crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño, que ya había formado parte de la comitiva que dos meses acompañara al ministro en su visita a Numancia.

Los entremeses de Cervantes y el primer acto —la pieza completa sólo se representaría en las grandes ciudades— del auto sacramental *La vida es sueño,* de Calderón de la Barca, que se daba con figurines y decorados de Benjamín Palencia, componían entonces todo el repertorio de La Barraca. Los entremeses solían darse juntos y con canciones acompañadas por bandurria, laúd, guitarras y violín armonizadas por Federico, y el auto sacramental con ilustraciones musicales, canciones acompañadas por guitarras y laúdes, del maestro Julián Bautista. A este repertorio el tiempo fue añadiendo sucesivamente *La tierra de Jauja* o *El bobo de la olla,* de Lope de Rueda; *Fuenteovejuna,* de Lope de Vega; *El retablo de las maravillas,* de Cervantes; la *Egloga de Plácida y Victoriano,* de Juan de Encina; *El burlador de Sevilla,* de Tirso de Molina; *El caballero de Olmedo,* de Lope de Vega, y la *Fiesta del Romance,* conjunto de romances recitados y escenificados que comprendía «El Conde Alarcos», de autor anónimo, «Las almenas de Toro», glosa hecha por Lope de Vega al romance del mismo nombre, y «La tierra de Alvargonzález», de Antonio Machado.

De Burgo de Osma el teatro universitario siguió viaje a San Leonardo, Vinuesa, Soria, Agreda, Almazán. En Soria proyectaba La Barraca ofrecer tres representaciones: dos al aire libre, en la Plaza Mayor, llamada entonces de la Constitución, las noches de los días 13 y 15, poniendo en la primer función los entremeses y en la segunda el primer acto de *La vida es sueño;* y otra en el teatro Principal, la tarde del 15, con el auto de Calderón. La primera, aunque en escenario distinto al anunciado, fue la única que llegó a celebrarse, pues la decisión de trasladar a última hora la representación que iba a darse en el teatro Principal al ábside de la iglesia románica de San Juan de Duero, que dio lugar a serios enfrentamientos —que pudieron ser graves— entre los espectadores [15], y el mal tiempo que acompaño a La Barraca en esta su primera excursión, impidieron celebrar las restantes.

La noche del 11, La Barraca actuó en San Leonardo. Acabada la representación y como

[14] *«Labor cultural. La Barraca de las Misiones»,* La Libertad, *Madrid, 17 julio 1932, p. 8.* y *«El ensayo de "La Barraca" estudiantil. En busca del teatro español»,* Luz, *25 julio 1932, p. 9.*

[15] *«Teatro universitario "La Barraca". Incidencias desagradables»,* El porvenir Castellano, *Año XX. Núm. 1.768, Soria, 21 julio 1932, p. 2.*

colofón a la fiesta, los danzantes que dos meses antes hicieran las delicias del ministro de Instrucción Pública y su cortejo deleitaron con su arte a los estudiantes. El martes, día 12, La Barraca levantó su tinglado en Vinuesa, donde cosechó idéntico éxito que el obtenido en jornadas anteriores. Para el miércoles estaba previsto que los componentes del teatro universitario ofrecieran en la Plaza de la Constitución de Soria su primera representación. Se instalaron doscientas sillas y cuando las entradas para el espectáculo, que se vendían al precio de 2,50 pesetas, estaban prácticamente agotadas para las dos funciones —la otra se había fijado para el viernes 15—, el acuciante frío impidió montar el tablado, no quedando otro remedio que celebrar la representación en el teatro Principal. La puesta en escena resultó un verdadero éxito, y todos los actores fueron muy aplaudidos, levantándose el telón, en su honor, al final de todos los cuadros. El jueves 14 actuaron en Agreda y volvieron a Soria, donde al día siguiente, si el tiempo no lo impedía, ofrecerían una doble representación: el estreno, a las seis de la tarde, del primer acto de *La vida es sueño,* en el teatro Principal, y por la noche la reposición, al aire libre y de balde, en la Plaza de la Constitución, de los entremeses de Cervantes, interpretados en todos los lugares visitados hasta ese momento [16].

El día, aunque claro, amaneció con amagos de lluvia. Poco antes de comenzar la función y cuando el público invadía ya los aledaños del teatro, ávido de presenciar el auto sacramental, un cartelito expuesto en la taquilla anunciaba la suspensión, emplazando a los interesados a que se trasladaran esa noche al ábside de la iglesia de San Juan de Duero. Se alegaban, como única justificación, oscuras dificultades escénicas y se prometía a los posibles espectadores un servicio de autobuses e incluso la devolución del costo de las entradas si ese era su deseo. Llegada la hora de la cita, y pese al desencanto sufrido por cambios y aplazamientos y hasta por la ausencia de los autobuses ofrecidos, que no llegaron a circular, un público tan numeroso como ansioso por presenciar la representación se agolpaba ante los arcos de la iglesia románica. Los más impacientes, incapaces de dominar sus deseos de contemplar el espectáculo, irrumpieron de forma violenta en el recinto ocupando todas las localidades. De tal calibre fue el tumulto producido por la avalancha de curiosos y entusiastas que cuando llegaron los estudiantes madrileños les resultó materialmente imposible alcanzar el escenario. El mismo gobernador civil, visiblemente contrariado, hubo de regresar con su familia a Soria. Llegó a considerarse la posibilidad de suspender nuevamente la función, y así hubiese ocurrido con toda seguridad si los más sensatos no imponen su convicción de que, ante la presión e insistencia del público, lo más prudente y aconsejable era que se iniciara, como fuera y se pudiera, la representación, en evitación de males mayores. No se sabe qué hubiera sido mejor, pues el nerviosismo que se había apoderado de los actores, ante la tensión del momento, dio al traste con el espectáculo. «Los cómicos se reían unos de otros y todos de todos, y así acabó, sin otro percance, una fiesta teatral que pudo y debió ser magnífica, y resultó una broma», podía leerse, al día siguiente, en una de las crónicas dedicadas a narrar los incidentes, mientras en otra se culpaba al ministro, don Fernando de los Ríos, de «haber jugado con el pueblo de Soria al hacerle desplazarse, a la once de la noche, hasta los Arcos de San Juan de Duero para ver cómo los cómicos se reían entre ellos» [17]. Pero la prensa, sin duda por no echar más leña al fuego de la discordia política, puesto que eran intereses políticos y no artísticos, desgraciadamente, los que allí se ventilaban, no decía toda la verdad.

Los «desagradables incidentes» acontecidos aquella noche nada tenían que ver, en realidad, con los cambios de hora y de escenario, sin duda desabradables también, impuestos

[16] *José María Martínez Laseca, «Gracia y desgracia de "La Barraca" de Federico García Lorca por tierras de Soria»,* Campo Soriano, *28 diciembre 1981, pp. 12-13.*

[17] *José María Martínez Laseca,* Campo Soriano, *art. cit., pp. 12-13.*

al sufrido público. Algunos espectadores enemigos de la República, o parte de ellos animados por revoltosos —para unos simples jóvenes monárquicos llegados de Madrid con intención de boicotear el espectáculo, y para otros agitadores profesionales ayudados por estudiantes católicos vociferantes contra la F.U.E. [18]—, rodearon el tabladillo del escenario y consiguieron interrumpir la representación, amenazando con arremeter a continuación contra los actores. Un repentino, oportuno e intencionado apagón de los focos, provocando la consiguiente confusión, bastó para contener a los más exaltados hata que los guardias de asalto lograron reducirlos. Afortunadamente, los actores —entre ellos Federico, que en la obra en cartel encarnaba el personaje de la Sombra— y el resto de los componentes de La Barraca pudieron recoger sus bártulos y el incidente quedó zanjado sin mayores contratiempos [19].

Tan «lamentable espectáculo», causado en parte por la desastrosa organización, vino a sumarse a la enconada campaña, hábilmente urdida y aprovechada en contra de La Barraca «por los enemigos de la República», y propagada tras la representación con entradas y localidades de pago que se diera dos días antes en el teatro Principal, en la que se llegó a decir que aquella cobraba del Estado una subvención de un millón seiscientas mil pesetas. Nadie quedó exento de culpa, ni siquiera Federico, en quien, en su calidad de poeta y director del grupo universitario, el mismo portavoz gubernamental —encarnado en *La Voz de Soria*— descargaba la responsabilidad, achacándole el dejarse guiar por su fantasía política, vivir de espaldas a la realidad y abandonarlo todo a merced de la improvisación. No se hizo esperar la adecuada respuesta de las huestes capitaneadas por García Lorca. La prensa local del día siguiente publicó un comunicado de La Barraca donde se refutaban todas las acusaciones: sólo percibían, como era de dominio público, una subvención de cien mil pesetas del ministerio de Instrucción Pública para llevar a cabo su campaña de difusión de nuestro teatro clásico; no se sentían responsables de que el mal tiempo imperante impidiese hacer en Soria lo que ya se había hecho en otros pueblos de la provincia; nada tenían que ver con el hecho —ignorado por La Barraca y que, desde luego, no habrían consentido— de que se hubieran puesto a la venta entradas para presenciar sus actuaciones, puesto que su trabajo era totalmente desinteresado, y en prueba de desagravio —termina la nota— «mañana domingo, si el tiempo lo permite, daremos una representación en la plaza pública, absolutamente gratuita, a las cuatro de la tarde. Esperemos que el pueblo la oiga en silencio sin hacerse eco de perturbadores» [20].

En Almazán, al día siguiente, sábado 16, en la representación que tuvo lugar en la Plaza Mayor de la villa, iba a ocurrir, sin embargo, todo lo contrario: en medio de la función estalló un fortísimo aguacero y aunque tanto el público como los actores se mojasen hasta los huesos la representación llegó al final sin la menor interrupción. Dámaso Alonso, que asistía a la representación, ha descrito de manera casi lírica lo acontecido aquella noche: «En la plaza de un pueblo, a poco de comenzar la representación a cielo abierto, se pone a llover implacablemente, bien cernido y menudo. Los actores se calan sobre las tablas, las mujeres del pueblo se echan las sayas por la cabeza, los hombres se encogen y hacen compactos: el agua resbala, la representación sigue; nadie se ha movido» [21]. Aquella emocionante es-

[18] *Cipriano Rivas Cherif, «Apuntaciones. Por el Teatro Dramático Nacional»,* El Sol, *22 julio 1932, p. 3.*

[19] *Luis Sáenz de la Calzada,* op. cit., *p. 128. «Hubo que abandonar San Juan de Duero -añade María del Carmen García Lasgoity antes de que se produjera alguna catástrofe y se cargaran aquella reliquia artística tan maravillosa. Custodiados por guardias que envió el gobernador, y por la carretera de circunvalación, volvimos a la ciudad, ya que nos advirtieron que, en el camino por el que debíamos haber vuelto, nos esperaban para volvar los coches» («Anécdotas y recuerdos»,* La Barraca..., *p. 169).*

[20] *José María Martínez Laseca,* Campo Soriano, *art. cit., pp. 12-13, y la nota «Y todo a media luz»,* La Voz de Soria, *19 julio 1932, p. 2.*

[21] *Dámaso Alonso, «Federico García Lorca y la expresión de lo español»,* Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte, *p. 18, Valencia-Barcelona, Ediciones Españolas, 1937 (Reimpresión en* Poetas españoles contemporá-

cena del enardecido público siguiendo atento la representación, mientras la lluvia pretendía apagar su entusiasmo, quedaría grabada de forma indeleble en el corazón de los «barracos», y singularmente en el de Federico, que jamás la borró de su memoria: «Recuerdo haber tenido en Almazán —declaró al año siguiente— una de las emociones más intensas de mi vida. Representábamos al aire libre el auto *La vida es sueño.* Empezó a llover. Sólo se oía el rumor de la lluvia cayendo sobre el tablado, los versos de Calderón y la música que los acompañaba, en medio de la emoción de los campesinos» [22]. Huelga reseñar que el público de los pueblos, el campesino curtido por el sol y víctima secular de la injusticia, mostró siempre por La Barraca un respeto, una curiosidad y un deseo de aprender que los espectadores de la ciudad no solían presentar siempre. Como bien puede imaginarse, las inclemencias del tiempo, visiblemente desatadas aquella tarde y la siguiente, impidieron que La Barraca ofreciese la representación prometida al público de Soria para el domingo [17].

En las proximidades de Medinaceli, durante el viaje de regreso al Almazán a Madrid, uno de los coches que transportaba a los estudiantes derrapó en una curva volcando sobre la carretera. Fue el único accidente que sufrió la caravana de La Barraca en su largo deambular por los caminos de España. A todos los lesionados —algún brazo roto, cristales clavados en rostro y manos, diversos magullamientos, heridas en general aparatosas pero felizmente sin graves consecuencias— se les practicó una cura de urgencia en Medinaceli. Tras esos primeros auxilios siguieron hasta Madrid, donde recibieron atención facultativa en el Equipo Quirúrgico próximo a la calle de la Ternera. [23].

Que el contratiempo no revistió afortunadamente serias consecuencias ni arredró lo más mínimo a los estudiantes, lo demuestra el hecho de que, sólo unos días después, el 22 de julio, La Barraca ofrecía, con enorme éxito, una función especial al aire libre en la Residencia de Estudiantes para los extranjeros del Curso de Verano, representando su repertorio completo: los entremeses de Cervantes y el primer acto del auto de Calderón [24]. Reanudados los ensayos, tras dos semanas de forzado descanso que los estudiantes dedicaron a reponer fuerzas y a recuperarse de las pequeñas heridas sufridas en el accidente, si por algo suspiraban los componentes del teatro universitario era porque llegara el momento de emprender una nueva excursión. El propio Federico, dos días después de la función ofrecida en la Residencia de Estudiantes, demostró también su impaciencia al anunciar que a finales del mes siguiente saldrían con dirección a Sierra de Espuña, para representar sus obras en Murcia y su provincia. La gira comenzó en la fecha prevista, pero la caravana estudiantil, no sabemos por qué causas, partió con otro rumbo. El 20 de agosto, La Barraca, y con ella Federico, se trasladaba a Galicia y Asturias para dar, unas veces en teatro y otras al aire libre, varias representaciones. Este viaje, como todos los que realizó La Barraca a lo largo de sus cuatro años de existencia, fue una sucesión ininterrumpida de éxitos.

Antonio Campoamor González

neos, *pp. 271-280. Madrid, Editorial Gredos, 1958). «Es verdad —apostilla Luis Sáenz en la Calzada—, pero falta añadir que tal cosa ocurrió cuando se representaba el primer acto de* La vida es sueño; *algunos quisieron abrir los paraguas que, en prevención de la lluvia que se anunciaba, habían llevado a la plaza, pero no se lo permitieron los demás espectadores»* («La Barraca..., *pp. 58 y 128).*

[22] *Declaraciones del poeta Enrique Moreno Báez, «"La Barraca": entrevista con su director, Federico García Lorca»,* Revista de la Universidad Internacional de Santander, *Núm. 1, Santander, [agosto] 1933.*

[23] *Hermenegildo Lanz, «Misioneros del arte, La Barraca»,* El Defensor de Granada, *5 octubre 1932, p. 1, y Antonio Agraz, «El Teatro Universitario. La primera salida y lo que hará, según García Lorca, en su próxima campaña»,* Heraldo de Madrid *25 julio 1932, p. 5.*

[24] *Antonio Agraz,* Heraldo de Madrid, *art. cit., p. 5.*

Si te dicen que caí...
(Notas en torno a una manipulación informativa)

La sangre bajaba por el monte y los ángeles la buscaban,
pero los cálices eran de viento y al fin llenaban los zapatos.
Cojos perros fumaban sus pipas y un olor de cuero caliente
ponía grises los labios redondos de los que vomitaban en las esquinas.
Y llegaban largos alaridos por el Sur de la noche seca.

Y fue, en efecto, una noche seca del Sur, en Granada, cerca de la Fuente Grande, *Ainamadar* de los árabes («Fuente de las lágrimas»), hacia el amanecer, cuando Federico García Lorca, previamente arrancado de la entrañable casa amiga de los Rosales, y otros tres compañeros de infortunio, a quienes la diligencia de Ian Gibson ha identificdo en las personas de Galindo González, Arcollas Cabezas y Galadí Mergal, un maestro nacional y dos banderilleros [1], diluyeron para siempre sus voces en la del viento.

Corrieron las horas, y ese mismo día, el 19 de agosto, *El Correo de Andalucía*, cuyas páginas estaban al incondicional servicio del general Queipo de Llano, dio en proclamar espectaculares asesinatos inexistentes en *zona roja:* los hermanos Quintero, Benavente, Zuloaga, Muñoz Seca y... «hasta el pobre Zamora», el legendario portero de fútbol. Pero de momento ni la menor referencia al crimen de Lorca. Así pues, silenciosas sordinas y ruidosos bulos. ¿Se trató de una casualidad? Parece legítimo sospechar lo contrario: consumado maestro en el arte de la propaganda, todo apunta a que Queipo y el aparato de prensa nacionalsindicalista intentaban crear un ambiente de confusión que más adelante, al revelarse los hechos, amortiguase el escándalo. Desacreditando a los *rojos* pretendía, por un lado, restar credibilidad a sus posteriores denuncias y, por otro, ir preparando el terreno para añadir a su lista de muertos imaginarios un nombre más: el de Federico García Lorca.

Y por si aún fuese poco, la maniobra, lejos de salirles mal, consiguió el efecto añadido de cargar matices y cautelas a la prensa republicana, la cual, huyendo de la imagen que con sus infundios estaban dando los periódicos de la otra zona, trasmitió la noticia, las primeras confusas informaciones, rodeándola de salvedades, esto es, poniendo reparos a la denuncia. Al natural sentimiento de incredulidad, porque siempre es mejor autoengañarse alimentando esperanzas, vino a sumarse el sentido de la profesionalidad, y de ahí, insisto, la radical prudencia de la prensa republicana: «¿Ha sido asesinado García Lorca?», se preguntaba, que no afirmaba, el 30 de agosto, o sea, al cabo de once días, *El Diario de Albacete,* cuyo corresponsal en Guadix empezaría a romper el ingenuo ensueño en que vivían los muchos amigos de Lorca.

Rumores procedentes del frente cordobés, que no han sido hasta la fecha desmentidos, apuntaba con matizada desesperanza, revelan el posible fusilamiento del gran poeta Federico García Lorca...

Rumores, pero al fin y al cabo rumores (rumores, ciertamente, sin desmentir; rumores, también, sin confirmar), que aludían a un posible fusilamiento, mas nada estaba claro: «parece ser que se hallaba preso en Córdoba, y que en una de las últimas *razzias*, de las que acostumbran los facciosos a realizar tras haber sufrido algún descalabro, ha caído el gran

[1] *Ian Gibson,* El asesinato de Federico García Lorca, *Bruguera, Barcelona, 1981, p. 256.*

poeta, que es una de las figuras más sobresalientes de nuestra literatura contemporánea». La rotuntidad del «ha caído» quedaba puesta en entredicho por el «parece» y por la tal vez inconsciente, aunque desde luego muy significativa utilización del presente de indicativo, en lugar del pretérito, para ponderar la talla literaria de Lorca. Decididamente, el anónimo corresponsal de *El Diario de Albacete* no quería dar crédito a la terrible noticia.

Y, sin embargo, cualquier lector mínimamente atento de la prensa de los rebeldes hubiese tenido motivos sobrados para empezar a estar persuadido de que la suerte fatal del poeta estaba decidida, cuando no consumada, desde hacía tiempo. El 19 de agosto, ¡otra vez el 19 de agosto!, Jorge Vigón insertó un artículo repleto de profunda doctrina en las ortodoxísimas páginas de *El Diario de Burgos*: «Solidaridad *intelectual*», consagrado en su primera parte a caracterizar, tópico a tópico, al «grupo selecto» de intelectuales liberales que, desde la óptica de los sublevados, encarnaría a los deletéreos valores de la anti-España: admiradores de Ortega y Gasset («admiración», pretendía ironizar, «hasta tal punto desinteresada que en el 95% de los casos no había exigido la lectura sostenida de una sola página del veleidoso filósofo»), religiosos, aunque no creyentes, lo cual se concretaba «en que habían librado a sus espíritus preclaros de las amarras de la iglesia», y por fin, en calidad de rasgo particularmente distintivo, aglutinados por «una enternecedora unanimidad (por), ciertas ideas inefables acerca del homosexualismo». A continuación venía la descarga explícita:

> Cuando estas virtudes se alquitaraban cuidadosamente, seguía Vigón, en la Institución Libre de Enseñanza, en el Ateneo de Madrid y en las redacciones de ciertos periódicos, entonces se producía este tipo seleccionado que firmaba las convocatorias para los banquetes a García Lorca, los manifiestos de *Amigos de la Unión Soviética* y las protestas de amor a los abisinios.

A la diatriba ni siquiera le faltaba el nombre, puesto además en solitario para desvanecer cualquier contacto de duda: admirador de Ortega y Gasset, «anticatólico», según el cliché acuñado por los críticos teatrales derechistas a raíz del estreno de *Yerma* (29 de diciembre de 1934), convicto y confeso de «ciertas ideas inefables acerca del homosexualismo», Federico García Lorca, integrante del Comité Internacional de los *Amigos de la Unión Soviética* y firmante (con Fernando de Los Ríos y Antonio Machado, entre otros) del manifiesto en solidaridad con los pueblos abisinios, agredidos por las tropas coloniales de Mussolini, tenía inapelablemente marcado el crepúsculo. Y, vuelvo a subrayarlo, el artículo de Jorge Vigón, para ser exactos: su requisitoria apareció en *El Diario de Burgos* el 19 de agosto. Sí, precisamente, y sospecho que de manera nada casual, el 19 de agosto: el mismo día, el mismísimo día, en que *El Correo de Andalucía*, ejerciendo de eco de la charla nocturna del todopoderoso Queipo, salió cargado de muertos imaginarios en la España leal: los hermanos Quintero, Benavente, Zuloaga, Muñoz Seca y «hasta el pobre Zamora». Por aquella madrugada, en el barranco de Viznar, cerca de la Fuente Grande, *había caído* García Lorca. Quizá fuesen meras coincidencias, pero en tal supuesto sería preciso reconocer que la realidad se esforzó demasiado por suscitar la impresión opuesta, porque con escaso margen de horas se sucedieran el asesinato y la pública difusión del desabrido alegato de Jorge Vigón, destinado a minimizar el valor ético de la víctima para hacer así —en el peor de los casos— más benigno el crimen o disculpable el error, mientras al mismo tiempo, desde su coto privado, el *virrey de Andalucía* sembraba la confusión.

Entre tanto, la prensa republicana, fiel reflejo de su opinión pública, continuó aferrada a la duda, sinónimo en la ocasión de esperanza. No podían ni querían aceptarlo: «Se dice que García Lorca ha sido asesinado en Córdoba», musitaba más que otra cosa el día 31 *Informaciones;* «¿Han asesinado a García Lorca?», se preguntaba *ABC;* «Una noticia increíble», titulaba *La Voz;* «¿Pero será posible?», inquiría *El Liberal,* lanzando su estupor a los cuatro vientos.

El ocho de septiembre todo comenzó a estar más turbio. L. Gil Belmonte, redactor de *El Heraldo de Madrid* a la sazón desplazado al frente de Guadix, había tenido ocasión de entrevistarse con un militante socialista recién enviado de Granada. Su testimonio, avalado por personas de solvencia, resultaba desoladoramente rotundo:

«No deje de decir», insistiría a Gil Belmonte, «que Federico García Lorca, el gran poeta español, que se hallaba en Granada veraneando con su familia en la finca de los Callejones de Gracia, ha sido asesinado vilmente...»

En contacto directo con García Lorca, aquel hombre poseía sin duda información de primera mano («un día antes de ser detenido y llevado a la cárcel, nos estuvo leyendo una carta...»), pese a lo cual, ¡hasta tal punto dolía la realidad!, en la redacción de *El Heraldo,* negándose a admitirla, apuntaron «la feliz casualidad de que Federico García Lorca hubiese podido escapar a los facciosos y se halle todavía a salvo». «En este deseo ferviente está nuestra esperanza», concluían.

Sea como fuera, poco a poco se iban desmoronando con lenta tristeza los optimismos. Y así andaba la situación, plena de zozobras, cuando el aparato de propaganda nacional-sindicalista vino a encontrarse con el inesperado concurso de un aliado involuntario: Ezequiel Endériz, cualificada firma de *Solidaridad Obrera:*

«Hay demasiadas prisas en la prensa en dar por muertos a ciertos escritores», comenzaba Endériz su artículo correspondiente al once de septiembre, elocuentemente titulado «Hay que identificar los cadáveres ilustres», con la última palabra escrita en cursiva para subrayar su despectiva utilización. «En la prensa nuestra y en la prensa de *ellos»,* continuaba. «Mientras ellos dicen que nosotros hemos fusilado a los hermanos Quintero, a Benavente, a Fernández Flores y otros conocidos literatos, nosotros afirmamos que han caído frente a los cuadros de fusilamiento facciosos Alejandro Casona y García Lorca».

Mal había empezado su artículo Endériz, pero en la continuación lograría empeorarlo. Difícilmente, creo yo, cabría suponer frases menos generosas o con mayor carga de inexplicable rencor que las siguientes:

La verdad es que todos esos *ilustres* son unos grandísimos reclamistas y que si nadie puede demostrar la autenticidad del hecho trágico no debemos hablar más de ellos. Los conozco bien a los interesados. Y los creo muy capaces de estar presumiendo de fusilados con tal de que sus nombres no dejen de aparecer en los periódicos.

La coquetería de hacerse pasar por fusilados en una conmoción como la nuestra tiene una envergadura literaria muy a tono con el temperamento de algunos de los que a estas horas está pasando por muertos...

Endériz, al estilo de Vigón, aludía sin titubeos, y para que no quedase la menor duda, siguiendo también en esto la pauta del comentarista rebelde, añadió el nombre del poeta aprovechando de paso la ocasión para agregar renovadas vilezas a su escrito:

No; a los intelectuales no los fusila nadie, porque maldita falta que hace a nadie que se los fusile. Están fusilados ya en España desde que nacen. Porque un fusilamiento es aquel que no tiene vida y los intelectuales aquí no han vivido jamás. Un García Lorca, que además de gran poeta es gran millonario, sí, puede vivir. Por eso no nos avenimos a creer que García Lorca haya sido fusilado...

Para el periodista de *Solidaridad Obrera* equivalían, por lo visto, a puras aguas de borraja las muchas y muy importantes experiencias de extensión cultural desarrolladas durante los cortos años de la República merced a los desinteresados esfuerzos de los intelectuales cuya sentencia argumentaba Jorge Vigón, mientras él, una vez ejecutada ésta, se dedicaba a motejar despectivamente de ilustres. Endériz ni siquiera ahorró a sus lectores la supuesta broma de referirse al poeta, pretendiendo masificarle, por su primer apellido: «La comandancia civil de Granada habrá visto en este García el gran terrateniente y no al gran poeta...» «Creed-

me a mí», galleaba desde el último párrafo, «seamos prudentes e identifiquemos los cadáveres ilustres antes de darles tierra desde los periódicos... Con ello ganamos tiempo para otras cosas de mayor urgencia en estas horas de auténtico dolor...» *En estas horas de auténtico dolor.* Bergamín, muchos años después, me diría que necesitó releer varias veces esta frase para convencerse de que estaba allí, en *Solidaridad Obrera:* día once de septiembre, página dos, sección «La máscara y el rostro». Hay, por cierto, un aforismo de Bergamín ecuánimamente aplicabe a Endériz:

De una contradicción se sale ganancioso. De una contradicción se sale contrahecho.

Y fue en este caso *La Batalla,* órgano del POUM, quien se encargó de poner los puntos sobre las íes:

Los amargados y rencorosos pueden vomitar su bilis en las peñas de café, reunidos con gentes de su mismo jaez; pero nada tienen que hacer en las columnas de la prensa obrera. En las circunstancias actuales en que los generalotes y los elementos fascistas, sabiendo muy bien quiénes se han distinguido siempre por su fervor hacia la clase trabajadora les fusilan y martirizan, no puede, en manera alguna, admitirse que cualquier Endériz aproveche la ocasión para ofender calumniosamente su memoria [2].

Se rompe el silencio

(La primera vez
no te conocí.
La segunda, sí.)
Canciones

Controlada inicialmente la noticia, dejando crecer por sus propios pasos demorados primero la duda y luego la certidumbre adversa en el ánimo de los republicanos, y atenuado en el exterior el efecto del crimen mediante la creación de una enmarañada sucesión de bulos, los hábiles dirigentes de la propaganda nacionalsindicalista debieron considerar llegado el momento propicio para atribuir el asesinato a los amigos del muerto, autoasignándose a la vez el papel de atribulados espectadores perplejos.

Tras un apunte bastante osado a cargo de *Odiel* de Huelva (el cadáver del poeta, correligionario de Azaña en «sexualidad vacilante», figuraría «entre los que a todas horas y todos los días aparecen en las calles madrileñas») [3], marcarían la señal, el 18 de septiembre, respectivamente desde la capital doctrinal de la Nueva España y la fanática retaguardia de San Sebastián, *El Diario de Burgos* y *Unidad,* de inmediato secundados desde el Sur por dos periódicos onubenses, *El Diario de Huelva* y *La Provincia,* los cuatro con textos coincidentes en el fondo aunque curiosamente diferenciados en lo anecdótico. Incluso cabría distinguir dos corpus básicos: vasco-castellano y andaluz. Los dos primeros localizaban el asesinato en Madrid y, para conferir visos de certidumbre a la patraña, decían procedente de París (recogida por radio) la información. He aquí el texto del diario burgalés:

García Lorca ha sido fusilado

París.— Se sabe que el poeta García Lorca ha sido fusilado en Madrid por elementos marxistas. En los centros literarios franceses la noticia ha causado impresión, puesto que eran conocidas sus ideas izquierdistas.

[2] *«A propósito de una ofensa a la memoria de García Lorca» en* La Batalla, *«Organo central del partido obrero de unificación marxista», Barcelona, 12 de septiembre de 1936, p. 6.*

[3] *«Ya se matan entre ellos. ¿Ha sido asesinado Federico García Lorca?», en* Odiel, *Huelva, 10 de septiembre 1936, p. 1.*

En cuanto a *Unidad*, con otras palabras decía lo mismo:

Los marxistas han asesinado a García Lorca

París.— Se ha recibido un despacho dando cuenta de que los elementos rojos han asesinado en Madrid al poeta García Lorca.

La noticia ha causado impresión porque García Lorca era conocido por sus ideas avanzadas.

Significativamente, y procede subrayarlo, ambas publicaciones, al igual que poco antes Jorge Vigón, reconocían a García Lorca unas «ideas izquierdistas» o «avanzadas» después negadas con énfasis por los franquistas, por interés aferrados al tópico del frívolo apoliticismo de su víctima, única coartada posible para justificar su posterior versión del error. En fin, la información, en su conjunto, disfruta de un carácter casi surrealista que refleja con fidedignidad el tono de aquellos periódicos, porque en sus páginas era posible que apareciesen sueltos comunicando desde Berlín, a traves de Tetuán, noticias referentes a los movimientos de las *tropas nacionales*, o vía Tenerife, escuetas primicias sobre proclamaciones cantonales en Cartagena. Y no son exageraciones:

Los preparativos para el cerco de Madrid, terminados

Tetuán.—Comunican de Berlín que han terminado los preparativos para el cerco de Madrid por las tropas nacionales.

Ayer, un aeroplano rojo bombardeó por equivocación algunas concentraciones propias, a las que causó bastantes bajas.

Muchas señoritas madrileñas de familias distinguidas han sido enviadas a la línea de fuego.

Otro cantón independiente

Tenerife.—Cartagena se ha constituido en cantón independiente [4].

En cuanto a los diarios onubenses se refiere, la *idéntica* imaginación de sus redactores, o la de quienes tuviesen a bien dictarles el suelto, jugueteó con el escenario, trasladado a la capital condal, y añadió la participación de un honrado comerciante, en cuya casa encontraría Lorca seguro refugio hasta que se cruzó en su camino la fatalidad de una denuncia, seguramente a cargo de algún plebeyo. La invención del comerciantes dispensador de seguridad revela de alguna manera la mentalidad del autor del infundio, el cual, íntegro, rezaba así:

En Barcelona ha sido fusilado el poeta Federico García Lorca

Barcelona.—Hoy se ha sabido que el conocido poeta Federico García Lorca fue asesinado por varios extremistas el día 16 de agosto. Debido a una denuncia, se le encontró en la residencia de un comerciante, donde se hallaba escondido desde los primeros días de la revolución.

E interín, sin conceder tregua, la mano del escribiente siguió corriendo: de Lorca pasó al general Castro, fusilado en Tarragona, recalando luego en cinco oficiales, ejecutados a mano de los rojos por «simples sospechas». Sin concederse tregua, la mano del escribiente siguió corriendo: los generales Sandino y Villalba se habían reunido, ocupándose en revisar los planos (sic) de la guerra; en el puerto de Barcelona anclaban diversos buques italianos, noticia por completo inverosímil: tres cruceros acorazados, un contratorpedero, un navío cisterna y varias embarcaciones «de gran eficiencia militar». La mezcolanza devenía absurda. ¿Qué relación existía entre los generales y Lorca o entre éste y la flota de Mussolini? Evidentemente se trataba de minimizar el asesinato de Granada diluyéndolo en la siniestra normalidad de la guerra: muertos, barcos, planificaciones; señoritas de familias distinguidas movilizadas a la fuerza, bombardeos equivocados, muertos. Controlada la noticia durante los primeros días, en esta segunda fase el aparato de propaganda nacionalsindicalista parecía haberse

[4] El Diario de Burgos, *10 de octubre de 1936, última página.*

fijado el doble objetivo de incrementar el clima de confusión y, por si acaso, restar importancia al suceso. A tales objetivos se atendría su campaña de bulos [5].

Entre los republicanos, sus más allegados amigos se obstinaban en permanecer agarrados al clavo ardiendo del refugio milagroso, pero más que creer en él, sucedía que rechazaban la idea de la muerte, que vitalmente no lograban asumirla. Alberti, en una fecha tan tardía como la del 18 de septiembre;Rivas Cherif, el 21, y Bergamín, nada menos que el 28, por sólo citar tres representativos ejemplos, no cesaban de repetirlo. Pero eran las suyas palabras que únicamente expresaban deseos: «en cuya muerte no queremos ni podemos creer» [6], «pese a cuanto se ha venido diciendo estos días, tiene la impresión de que no ha muerto» [7], «no puedo creer en su muerte» [8]. Sin embargo, la verdad estaba ahí, de pie, y cada vez eran menos quienes se atrevían a negarla. Se sucedieron entonces los comunicados de protesta. Unos comunicados de protesta en su mayor parte escritos desde ese indisimulable sentimiento de amargura que produce el hecho de tener que reconocer como cierto algo que en el fondo ya se sabía. Algunos proponían medidas, como el del Sindicato de Autores y Compositores de España de la UGT, firmado por Joaquín Dicenta y B. Bertrán Reyna, concretado en tres puntos:

1.º Solicitar del Ayuntamiento de Madrid que dé a una calle de la capital de la República el nombre de Federico García Lorca.

2.º Poner dicho nombre al teatro que se llamó Fontalba, en el que Lorca estrenó *Mariana Pineda*.

3.º Crear desde este Sindicato con toda premura la milicia Lorca para unirla, a ser posible, a las que vayan a la toma de Granada, recabando nuestro derecho a recoger el cuerpo del poeta para rendirle los honores a que es acreedora su memoria [9].

El final definitivo de las esperanzas llegó cuando H. G. Wells, presidente del Pen Club de Londres, interesado ante las autoridades militares de Granada por el paradero del poeta, recibió esta tajante respuesta:

Coronel gobernador de Granada a H.G. Wells: Ignoro lugar hállase. D. Federico García Lorca. Firmado: coronel Espinosa [10].

«La respuesta, por su grosera parquedad, fue la más delatora de lo cierto, no dejándonos ya ni un resquicio para la duda», escribió Alberti [11].

[5] *Durante la guerra, y en especial a lo largo de los meses iniciales, la prensa de uno y otro lado abundó en noticias de carácter pintoresco, producto tanto de la zozobra como de los deseos y la falta de información, terreno abonado para toda suerte de bulos. Y en este sentido (en el de los bulos anecdóticos, que no en el de las campañas organizadas) no resisto la tentación de trascribir el* sensacional rumor *difundido por* La Libertad *(Madrid) el 1 de octubre de 1936. Quizá sea el más estupendo de toda la guerra:*

¿Ha sido asesinado el traidor ex general Franco? En Tánger se dice que lo mató un oficial de la Guardia Civil.
Tánger, 30.— Se acentúan los rumores que circulan hace días acerca del fallecimiento del ex general rebelde Franco, en casa de un doctor falangista establecido en esta ciudad. — Dícese que Franco ordenó equivocadamente administrar una fuerte dosis de ricino a la esposa de un teniente de la Guardia Civil, de Tetuán. Esta señora abortó y falleció. — El teniente de la Guardia Civil buscó a Franco y le hizo varios disparos de pistola. — Se añade que el ex general fue trasladado inmediatamente a Tánger para operarle y que falleció poco después de la intervención quirúrgica. — El rumor agrega que el cadáver fue embalsamado y trasladado después a Tetuán. — Los fascistas desmienten el rumor, pero se les ve profundamente apenados.

[6] *Entrevista con Rafael Alberti,* ABC, *Madrid, 18 de septiembre de 1936, p. 14.*

[7] *«Rivas Cherif tiene la impresión de que no ha muerto García Lorca», en* Heraldo de Madrid, *21 de septiembre de 1936, p. 5.*

[8] Heraldo de Madrid, *28 de septiembre, p. 5.*

[9] *«La protesta de los autores por el asesinato de García Lorca».* El Liberal, *Madrid, 12 de septiembre de 1936, p. 6.*

[10] *«Después del crimen. Wells pregunta por García Lorca...», en* La Libertad, *Madrid, 14 de octubre de 1936, p. 1.*

[11] *Rafael Alberti,* Imagen primera de..., *Turner, Madrid, 1975, p. 31.*

«... Fusilado en Madrid por elementos marxistas», «han sido los rojos», «se matan entre ellos», «fusilado con los obreros«: persistente en su campaña, impertérrito el ademán, mediante breves, lacónicos, cínicos sueltos con sabor a «orden del día», como queriendo minimizar el suceso, insistía, hoy aquí, mañana allí, el aparato de prensa de la Nueva España. Insistía, insistía; poco a poco, suave, tenazmente.

El círculo de hierro

Yo quiero que el agua se quede sin cauce.
Yo quiero que el viento se quede sin valles.
Diván del Tamarit

Vigón, en el artículo más arriba glosado, no expresaba una opinión personal, o mejor aún, no sólo expresaba una opinión personal, porque su diatriba, sometida a la voz impuesta por las circunstancias y asimismo plegada a su tono, en realidad resultaba un simple fragmento de eso texto mucho más largo, inacabable e impersonal, día a día, publicado —repetido— desde los periódicos y los discursos de los funcionarios intelectuales del nacionalsindicalismo en armas. Y esa fue la voz que el 19 de agosto, cristalizando en Jorge Vigon, inició la complementaria tarea, recién consumado el asesinato, de minimizar el crimen al criminalizar a la víctima. Pero hubo más.

Y hubo más porque desde Falange se propiciaron dos equívocos absolutamente falsos: el de la supuesta simpatía falangista de Lorca y el de que su muerte, obra de incontrolados durante los primeros tiempos confusos de la revolución, ocurrió ya al margen, sino incluso en contra de los elementos decisivos de la sublevación del 18 de julio, el Ejército y la Falange, cuestión que resiste el menor análisis porque media la nada fútil circunstancia de que la vida —o sea, la muerte— del poeta dependió de personas acogidas a esa doble condición. Desindividualizando su voz, Luis Hurtado Alvares pondría en circulación ambas especies. Su artículo, «A la España imperial le han asesinado su mejor poeta», publicado el 11 de marzo de 1936 por *Unidad* (San Sebastián), y reproducido enseguida por numerosos periódicos, resume de manera cabal tanto los objetivos como la explicación decidida, deseada y durante bastante tiempo impuesta (para ser exacto: hasta que los minuciosos estudios de Ian Gibson acabaron con ella) por las instancias oficiales. De ahí la consideración que merece:

> Yo afirmo, solemnemente, por mi amistad de entonces, por mi sangre derramada en la más activa intemperie de un campo de batalla, que ni la Falange Española ni el Ejército de España tomaron parte en tu muerte. La Falange perdona siempre, y olvida. Tú hubieras sido su mejor poeta; porque tus sentimientos eran los de la Falange. Querías Patria, Pan y Justicia, para todos. Quien se atreva a negarlo miente; su negación es el testimonio más exacto de que jamás quiso saber de ti.

Habló Dionisio Ridruejo, acuñando una expresión de singular acierto, de «esta embriaguez del estilo» para caracterizar el exaltado modo liricoide de ciertas demasías literarias propias de aquellos tiempos. Pues bien, es decir, pues mal, el artículo de Luis Hurtado Alvarez entra de lleno en la categoría de lo «estilísticamente embriagado». Comprobémoslo:

> El crimen fue en Granada; sin luz que iluminara ese cielo andaluz que ya posees. Los cien mil violines de la envidia se llevaron tu vida para siempre. Tu cuerpo gigantesco se derrumbó, medroso ante el golpe brutal de adormidera de cuchillos de tus enemigos... Tu cuerpo gigantesco, faraónico se batió con la inercia en dos mitades y caíste a los pies de tu asesino, tal una isla evidente de poesía. Eras poeta; vivías en tu mundo. Amabas a los hombres, a los pájaros, las naranjas de sal y los corales... Tenías que morir o claudicar tu luz; volver a tus dominios de bandera y estímulo, o entregar tu mirada y tu corcel poético a los verdugos de la poesía, y odiaban a muerte tu frente cuajada de luceros.
>
> Tenías que morir... Eras poeta...

Pero la elegía confundida de Hurtado Alvarez no se limitaba a caracoleos ornamentales. Su fin último apuntaba lejos; muy alto. Tan alto, tan alto, tan alto que, con el tiempo y desde una perspectiva ideológica, vino a repetir el adverso suceso del estrellero de la fábula medieval, el cual, embebecido en la contemplación del cielo, en mitad de una noche clara rindió los dientes al fondo de un hoyo. Pero es que *la voz de la Falange* apuntaba lejos; muy alto:

> «Y, sin embargo», clamaba Hurtado, «no puedo resignarme a creer que has muerto; tú no puedes morir. La Falange te espera; su bienvenida es bíblica: Camarada, tu fe te ha salvado. Nadie como tú para sintonizar con la doctrina poética y religiosa de la Falange, para glosar sus puntos, sus aspiraciones.
>
> A la España Imperial le han asesinado su mejor poeta. Falange Española con el brazo en alto, rinde homenaje a tu recuerdo lanzado a los cuatro vientos su PRESENTE más potente».

Al final, por remate, el escritor imperial llamaba a Lorca «apóstol de la luz y de la risa», le decía que «Andalucía y Grecia te recuerdan», y en punto y aparte, entre las rituales exclamaciones, agregaba el obligado colofón de rigor (mortis) de la época: arriba España, pero con mayúsculas. La maniobra de propaganda esta completada; cerrado el círculo. Y todavía en 1978, como ha recordado Ian Gibson, en el periódico *Patria* de Granada era posible leer: «Un grupo de *incontrolados* da muerte al escritor, poeta y autor dramático, Federico García Lorca» [12]: ¿La fuerza de la costumbre o la costumbre a la fuerza?

Gonzalo Santonja

[12] *Ian Gibson, obra cit., p. 323.*

Un poeta utilizado como bandera política de unos y de otros

1. «Los unos y los otros»

Ante todo, debo definir a quiénes me refiero por «unos y otros».

Es indiscutible que la terrible bipolarización que se planteó en España el 19 de julio de 1936 entre «rojos» y «nacionales» fue un absurdo —y letal— doble fárrago: En el bando «nacional», Falange Española propugnaba una ideología absolutamente contraria a la de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), a la de los carlistas, a la de los monárquicos alfonsinos, a la de los agrarios de Martínez de Velasco y a la de la Lliga Regionalista de Catalunya. En el bando republicano, el Partido Comunista (al principio minoritario) era enemigo declarado del POUM (y consiguió, durante el curso de la contienda, masacrarlo); el Partido Nacionalista Vasco era católico y no podía concebir la despiadada «caza de curas» y quemas de iglesias que se desarrollaba en otros lugares de «su» propia zona político-militar. Ni siquiera la Esquerra Republicana de Catalunya estaba de acuerdo con la Izquierda Republicana de Manuel Azaña. Sería demasiado cargante y largo expresar aquí todas las «incompatibilidades» que se daban en cada uno de los dos bandos en lucha, quienes, incluso durante ella, percibieron sus efectos: en abril de 1937, Franco *unifica* las milicias (él quiere *unificar* hasta las ideas)... bajo su propio mando, naturalmente. Hedilla, que era el sucesor jerárquico de José Antonio Primo de Rivera, al no acatar tal proyecto (hay incluso unos tiros y un muerto) es condenado y desterrado. Poco después, ese mismo año, en la zona gubernamental, exactamente en Barcelona, se producen los famosos «hechos de mayo» CNT y FAI aliados al POUM se enfrentan durante seis días a tiro limpio, contra las demás fuezas de su misma zona político-militar...

Una vez acabada la guerra, las divergencias entre los «vencedores» continúan y surgen más. Igual sucede entre los «vencidos». Ya no se puede hablar ni siquiera de Izquierdas y Derechas... Es *otra cosa.* Pero sí hay un punto de aglutinamiento que define perfectamente a la personalidad política de cada español: se es franquista o se es antifranquista. ¿Por qué? El mismo Franco, con su ambiciosa acaparación de poder, su intolerancia a pequeñas libertades y su maniqueo *«O el caos o yo»* lo ha creado. Así, pues, «los unos y los otros» a quienes me refiero como portaestandartes son: franquistas y antifranquistas. A estos últimos se les añadirán muchos desengañados que, en su momento, fueron franquistas.

2. La barahúnda internacional

Al principio, y durante muchos años, en España se ocultó «el caso Lorca» bajando un telón rápido —como cualquier final trágico de una de sus obras— ante los autores, actores, «padrinos» de éstos, ayudantes de escena, etc. y el vulgar público que estábamos en el patio de butacas. *«Aquí no ha pasado nada. Y queda prohibida toda alusión o crítica a esta función»*, era la orden terminante.

Esto, naturalmente, podía hacerse sólo dentro de España; no fuera. Y de ahí, la barahúnda internacional que se formó —justificadamente— contra tal desvergüenza estatal.

Contestación desde la España oficial:

«Si Lorca hubiese muerto de tifus, hoy no le conocería nadie en el extranjero.»

Es una repetida frase esgrimida por franquistas poco dados a la literatura. Absurda, si se tiene en cuenta que, aparte de ser, en vida, una de las figuras más representativas de aquella época, en medio de una pléyade inmensa (los que quedaban de la Generación del 98 más los de la del 27: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, León Felipe...), Lorca había recorrido Norte, Centro y Sudamérica, dando conferencias y siendo celebrado en todos los lugares a que asistía. Entre sus publicaciones extranjeras anteriores a su muerte, he contado:

— Dos antologías poéticas.
— Dos ediciones de obras dramáticas (*«Mariana Pineda»* y *«Bodas de Sangre»).*
— Tres recopilaciones de poemas (una de ellas de la Universidad de Columbia, Nueva York, 1930, en Castellano).
— Tres traducciones (una francesa y dos norteamericana).

Y respecto a los estudios y homenajes, también publicados antes de 1936, dedicados a Lorca (en España y en el extranjero) se aproximan a los cien.

El *Heraldo de Madrid,* del 14-4-1934, publicaba, a tres columnas: *Federico García Lorca, el gran poeta del «Romancero Gitano», ha sido durante seis meses embajador intelectual de nuestro país en Argentina. Como Einstein, como Keyserling, como Ortega... ¡170 representaciones de «Bodas de Sangre»! (...) Desde antes de pisar tierra hasta el instante de abandonar Buenos Aires el poeta ha sido el hombre de moda que ha hecho más eficaz propaganda de España que todos los Congresos y misiones oficiales.* Estos eran los titulares a una larga entrevista.

¡Qué duda cabe que estos epígrafes y las cifras anteriores son insignificantes comparados a la gran cantidad de tinta de imprenta que se ha vertido, acerca de él, estos últimos cincuenta años! Y que a ello puede haber contribuido la barahúnda de que he hablado... es posible. Pero aunque hubiese muerto de tifus, puede declararse categóricamente que Federico García Lorca «ya había llegado». Que, además, estaba en plena madurez creativa (tenía 38 años). Y que si no hubiese muerto, ni de tifus ni de unos balazos, hoy habría dilatado ampliamente lo mejor de la poesía y la dramaturgia españolas ¿Cómo podía ser tan insensata —o tan ignorante— la propaganda franquista? Analicemos su «metódo»:

3. La trinchera franquista

Como ya se ha dicho, en España se quiso cubrir o tapar todo el asunto. (Es perfectamente claro e indudable que durante nuestra guerra civil —como en todas las guerras— los silencios y las mentiras descaradas se impusieron tanto en una zona como en la otra.) Y una vez terminada la guerra, el 1 de abril de 1939, esa táctica se prolongó durante muchos —demasiados— años. En cuanto respecta a García Lorca, logrará hacerse un fuerte reto a la irreversibilidad de hechos evidentes:

a) Intento de asignar insignificancia a su valor literario.

b) Olvido casi absoluto del tremendo episodio de su muerte.

a) No se representan sus obras ni se publican sus escritos. Unicamente, algún poema suelto en revistas minoritarias o en alguna antología de poesía en general puede deslizarse

(ocho años después de su muerte). En las escuelas y en los institutos, Lorca es ignorado en los textos de Literatura (yo acabé el Bachillerato en 1945 y respondo de ello). Hasta 1954 no se publica. Según el libro del teniente general Franco Salgado-Araújo *Mis conversaciones privadas con Franco,* éste, con su acostumbrado cinismo, le asegurará textualmente, el 5 de febrero de 1955: «*Para probar mi imparcialidad, no obstante haber sido muy izquierdista García Lorca, autoricé que se editaran sus obras y que se hiciese el reclamo de las mismas.*» En esta sola frase, Franco hace gala de su famoso «galleguismo». Efectivamente, se equivoca y no se equivoca, y miente y no miente, pues García Lorca era republicano, pero no «muy izquierdista». Y también, efectivamente, se autorizan sus obras, pero sólo un año antes de pronunciar esta frase y, por tanto, *¡dieciocho años después de la muerte del poeta!...* Hasta entonces, se recitan sólo en privado, clandestinamente, casi por tradición oral, los poemas más populares de su «*Romancero*». Los que entonces éramos muy jóvenes habíamos oído hablar a los mayores de unos dramas que se titulan «*Yerma*» o «*Bodas de sangre*». Algunos cada vez más, los conseguíamos de editoriales americanas.

b) He dicho olvido *casi absoluto* del tremendo episodio de su muerte porque, aunque los gobernantes nacionales intentaban fijar el «Aquí no ha pasado nada», ni lo conseguían totalmente ni ellos mismos lo olvidaban. Y así fue extendiéndose la noticia de que había sido ASESINADO, destacándose, principalmente, tres acusaciones, y por este orden:

— A la Guardia Civil.
— A riñas de homosexuales, aprovechando el caos de la guerra.
— A la Falange.

Las tres acusaciones son inciertas, como demuestro detalladamente en mi libro «*García Lorca, asesinado; toda la verdad*». Y quiero recalcar que no he sido nunca ni guardia civil, ni homosexual, ni falangista. Y que *ellos* (los gobernantes tampoco lo olvidaban, lo demuestran dos casos graves, no enlazados entre sí, y con dos finalidades antagónicas: uno de información (para ellos) y otro de desinformación (para los súbditos españoles).

El de *información* fue una investigación oficial que se realizó posiblemente entre 1945 y 1950. No puedo asegurar la fecha exacta, porque toda la documentación ha desaparecido. No ha quedado —o, por lo menos, no he hallado en los centros oficiales donde debían estar— ningún escrito sobre ella. Ni denuncia, ni informe, ni proceso... absolutamente nada. Ni en Granada ni en Madrid. Una comisión de la Dirección General de Seguridad fue desde Madrid a Granada, especialmente. Tengo el testimonio de dos policías granadinos que entonces colaboraron con los del Centro, cumpliendo órdenes, y de varias personas que fueron interrogadas. Pero todos los documentos han desaparecido. No constan los atestados correspondientes ni, desde luego, paso a juzgado alguno.

El caso de *desinformación* es, realmente, nauseabundo: el 29 de septiembre de 1956, «*Le Figaro Littéraire*», de París, publica un artículo de Jean Louis Schonberg, titulado «*Enfin la verité sur la mort de Lorca*». Es una sarta de disparates que no aporta prueba alguna. Como subtítulo expresa: «Un asesinato, cierto, pero en el que la política no fue el móvil.» Lo achaca a una extraña lucha de homosexuales. Curiosamente, después de la teoría de la culpabilidad de la Guardia Civil, ésta es la que más se afianzará en España. ¡Claro! Porque a ello contribuye un «trabajo» aparecido sin firma en «*La Estafeta Literaria*» (órgano paraoficial) de Madrid, el 13 de octubre de 1956, en el que se reproducen —mal traducidos— los párrafos más significativos de «*Enfin la verité*», añadiendo el anónimo autor, por su cuenta, la argamasa y las mutilaciones necesarias para, con el mayor descaro, tergiversar el crimen, mientras, además, va repitiendo que «*aquí, en España, en la España de la verdad...* (estamos en 1956)... *siempre estuvo todo dispuesto para mostrar y demostrar esa verdad*».

Dionisio Ridruejo, uno de los hombres con trayectoria política más limpia durante el franquismo, escribió indignado una carta al ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado, que, naturalmente, no se pudo publicar en España. (Yo lo hice, por primera vez, en 1975, con el texto que me proporcionó Ridruejo. Y, por cierto, éste me dijo que el autor «anónimo» del citado trabajo había sido Juan Aparicio, entonces director general de Prensa).

Pese a todos los silencios y a todas las censuras, la palabra «asesinado» iba revoloteando junto al nombre de Federico. Aunque respecto a la constancia escrita, en España (aparte de la deficientísima acta de defunción que reza exactamente: *«falleció a consecuencia de heridas producidas por hecho de guerra»)* sólo se fue pasando desde el no mencionar la circunstancia (como si aún viviese) al «murió en 1936» y a frases como «su vida truncada trágicamente» o parecidas. De momento, el franquismo aún no utilizaba al poeta como bandera. Se agazapaba tras le trinchera.

4. Lorca como bandera antifranquista

Si en la parte de los absurdos silencios y mentiras franquistas sobre la muerte de Lorca se había caído en la estupidez de así, precisamente, *dar cartas* a sus enemigos, desde este otro lado se tomó el nombre y el cadáver de Federico como una agitada bandera antifranquista. En este aspecto, no hay duda que fueron más inteligentes éstos, aunque el procedimiento haya sido detestable también, ya que García Lorca, a pesar de ser, indiscutiblemente, republicano, no solamente no quiso jamás mezclarse en política, sino que le irritaba profundamente se utilizasen su nombre o sus obras como estandartes políticos.

De ello tenemos testimonos rotundos como el de Edgar Neville e Ignacio Agustí, en épocas en que estos dos escritores podían considerarse no comprometidos (1966 y 1974 respectivamente) pero, sobre todo, también de dos ilustres autores declaradamente antifranquistas: Guillermo de Torre, en *«Tríptico del sacrificio»,* expone: «Federico no había tenido jamás la menor relación activa con la política... Jamás había pensado en inscribirse en un partido ni en suscribir ningún programa político» y cita ejemplos de los que fue testigo. Rafael Martínez Nadal, en el prólogo a la selección de poemas para *«The dolphin»* (Londres, 1939) explica: «El estreno en Barcelona, en diciembre de 1935, de *Doña Rosita la soltera,* una comedia de la vida de la clase media de Granada a fines del siglo XIX se convirtió en un pretexto para manifestaciones políticas. El poeta se disgustó y dijo: «No soy ningún tonto; están haciendo política de mi *Rosita*, y eso no lo consiento»... Podemos encontrar otros muchos testimonios pero creo que es suficiente conocer que ni su íntimo amigo Fernando de los Ríos consiguió inscribirle en el Partido Socialista, ni siquiera en Izquierda Republicana.

Aún a pesar de estos argumentos, hay quien ha hormigueado entre las hemerotecas para desempolvar antiguos manifiestos firmados por Lorca y que, según este investigador, *demuestran* la «radicalización política». Al ser anteriores al 18 de julio de 1936, en ellos no podemos hablar de franquismo o antifranquismo. Ese autor opta por declararlos *decididamente «rojos».* Son en favor de escritores encarcelados por Hitler, en pro de la paz, en solidaridad con los antifascistas de Brasil, etc. Pues bien, junto a la firma de Lorca (y otros muchos) están las de ¡¡Eduardo Marquina!!, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Marañón, José Mª de Sagarra, Ramón del Valle Inclán, «Azorín», Américo Castro, el escultor José Clará, Ramón Gómez de la Serna, etc., cuyas posturas ideológicas nada «rojas» no hace falta demostrar... Otros de los que firman son: El compositor Oscar Esplá (con el franquismo fue nombrado para altos cargos de su especialidad), José Luis López Rubio (dos veces Premio Nacional de Teatro con el franquismo, además de otros dos de la Real Academia) y Francisco de Cossío

(finalizada la guerra civil ocupó el cargo de subdirector del diario *ABC;* y en 1957 fue proclamado «Periodista de Honor»)... ¿Aún hay dudas?

5. Lorca utilizado por facciones franquistas

Una vez que (en 1954) Editorial Aguilar ya ha podido publicar sus *Obras Completas*, se inicia un movimiento falangista de querer apropiarse al poeta como poco menos que casi adicto a esa ideología. Ya ha habido varias filtraciones sobre cómo fue, su muerte. No se ha esclarecido aún el hecho pero dos hispanistas extranjeros han investigado y publicado sus conclusiones: Gerald Brenan *(The face of Spain,* 1950) es escueto y bastante imparcial. El fue quien alumbró, por primera vez, públicamente, la pista sobre el pueblo de Víznar, donde el capitán Nestares tenía su terrible puesto de mando y cerca del cual está enterrado el poeta. Claude Couffon publicó su artículo en *Le Figaro Littéraire* (18.8.1951) titulado *«Ce que fut la mort de Federico García Lorca».* Tiene abundantísimos errores, unos propios de su poca información sobre la realidad política española de aquella época y otros debidos, probablemente, a la credulidad del autor a los informes orales de algunos «enteraos» (El «enterao» que, por pura presunción, decía «saber» mucho fue una plaga que también padecimos otros investigadores en nuestra labor: había que comparar y analizar a fondo las declaraciones para separar lo verdadero de lo imaginado).

Y también, dentro de España, empiezan a revelarse algunas afirmaciones de cierta importancia... El resultado es que salta a la palestra un nombre: Ramón Ruiz Alonso, antiguo diputado de la católica CEDA de Gil Robles. Según los rumores públicos, él ha sido quien fue a buscarle —a detenerle— a casa de Luis Rosales (hermano de falangistas «camisas viejas») donde Lorca se había refugiado. Al mismo tiempo, empiezan a circular historias (no muy demostrables) de que Lorca era amigo íntimo de José Antonio Primo de Rivera y afín a sus ideas.

Pero el griterío banderístico entre dos de las facciones franquistas (la católica y la falangista) estalla cuando Falange instala una lápida conmemorativa (marzo de 1972) en el Teatro de la Comedia, donde José Antonio Primo de Rivera pronunció su discurso fundacional. Se da la circunstancia de que, estos días, se estaba representando *Yerma* en el escenario de ese teatro. La incongruencia, la provocación o el oportunismo de que ambas acciones queden unidas en un mismo lugar y en una misma fecha, es evidente.

Luis Apostúa —redactor jefe del diario *Ya*— se descuelga, el día 24 de ese mes, aludiendo dicha coincidencia y comentando: *«El retorno a la escena de Falange es bien visible».*

Ya pertenece a la Editorial Católica. Esta es dueña, también, del diario *Ideal* de Granada... donde trabajaba, como tipógrafo, Ramón Ruiz Alonso.

El diario *El Alcázar* sabe todo esto, naturalmente (Me pregunto: ¿No lo sabía Apostúa? ¿Nadie se lo indicó?...) Y en la edición vespertina del mismo día 24, el director de *El Alcázar* explica claramente que Lorca se había refugiado en la casa de unos falangistas y que de allí fue sacado hacia la muerte por elementos de la CEDA (los antecesores de los dirigentes de Editorial Católica).

El Alcázar, que ha tomado el artículo de *Ya* como una acusación a Falange del asesinato del poeta, pisa fuerte y golpea directamente, advirtiendo a *Ya* (heredero de la política de la CEDA) que más le vale buscar al o a los culpables entre sus propias y más próximas relaciones.

El diario *Arriba,* también falangista, apoya la tesis de *El Alcázar.*

Pese a ello, *Ya,* desatinadamente, replica que toda vinculación de los responsables del crimen con la CEDA es «injuriosa y hasta puede ser calumniosa»... Pero la sangre, esta vez, no llega al río. Mucho banderío agitado, pero ni una sola querella judicial presentada.

Curiosamente, en este asunto la primera querella criminal por calumnia e injurias graves me fue planteada a mí, por Ramón Ruiz Alonso, en el juzgado municipal n.º 11 de Barcelona, tras la publicación de mi libro *«¿Así fue? Enigmas de la guerra civil española»* (Ed. Nauta, 1972) Mejor dicho, la querella no llegó a formularse, porque presentado yo personalmente en el Juzgado para el acto previo de conciliación al que fui citado, y *habiéndose ratificado en cuanto había escrito,* Ruiz Alonso (supongo que aconsejado por su abogado, que era Gil Robles) dejó pasar el plazo legal sin llevar adelante el caso. Es decir, *se retiró.*

6. Aquel verano de 1936 en Granada

Sintetizaré fríamente los hechos probados o, al menos, ya aceptados por todos los investigadores del luctuoso suceso.

El día 17 de julio estalla la sublevación en Marruecos. El 18, desconcierto general y brotes en la península, el principal en Sevilla, dirigido audazmente por el general Queipo de Llano, que triunfa. El 19 ya se ha declarado formalmente el Alzamiento en toda España, aunque algunas capitales de provincias como León, Lugo, Orense, Pontevedra, Soria y Granada no parecen afectadas por él. Efectivamente, en esta última no empieza hasta el lunes 20 a las 6 de la tarde. Los sublevados ocupan los centros oficiales y las fuerzas de izquierda intentan una escasa reacción, con pocos medios y armas. Tienen que refugiarse en el Albaicín, que caerá dominado el día 23 después de un intenso fuego artillero.

Inmediatamente, se procede a una fuerte represión.

Los nacionalistas mandan en Granada capital y una extensión de 15 km. hacia el Norte y 40 hacia el Sur. La carretera que la une a Sevilla está cortada por el enemigo. Los sublevados están completamente rodeados. Temen una explosión negativa interior. Los primeros fusilamientos tienen lugar el día 26. Se efectúan ante las tapias del cementerio. Hasta el 17 de agosto se han ejecutado 256 «por orden del tribunal militar» (Se supone que esta frase entrecomillada significa que ha habido un previo juicio).

Pero, aparte de éstos, muchos otros mueren a balazos en los clásicos «paseos».

He resaltado *hasta el 17 de agosto,* porque esa actitud podía estar dominada, al principio, por el miedo ya citado a la explosión negativa interior. Pero el 18 de agosto el general Varela toma Loja rompiendo el asedio a Granada y estableciendo comunicación directa con Sevilla... y, sin embargo, los registros de muertos «por orden del tribunal militar» llegan a 2.102 en 1.º de marzo de 1939.

Ha de hacerse notar que, aunque la sublevación ha sido, en principio, militar ayudada por falangistas y miembros de Acción Popular de Gil Robles, el mando supremo no será el del Gobernador Militar, sino el del Gobernador Civil que, aunque es militar, es sólo Comandante de un Cuerpo de Contabilidad. Este hombre, que será un verdadero personaje de Hitchcock, presenta de inmediato una personalidad represiva y totalitaria que hace temer a cuantos le rodean. Aún las personas que hoy, en Granada, creen que el comandante Valdés los salvo de caer —ellos o sus padres— asesinados o ejecutados por los otros, reconocen su espantosa brutalidad.

Ian Gibson atribuye una extraordinaria importancia al hecho de que Valdés estuviese afiliado a Falange. Yo no. Probablemente se adhirió a ella en su espíritu de conspirador antigubernamental, como podía «haber caído» en cualquier otro partido de la oposición. Ni sabía bien qué era Falange. La prueba de ello es que hay testimonios de haberle oído decir:

— A mí lo de nacional me parece muy bien, pero lo de sindicalista me da una patada en el estómago.

Y, el mismo Gibson, en su tercer libro sobre este tema (*«El asesinato de García Lorca»* Ed. Grijalbo. Barcelona, 1979, pág. 229) admite que «El comandante Valdés simpatizaba más con la CEDA que con la Falange, a pesar de ser él mismo falangista».

(El hijo de Valdés también me puso una querella criminal por mi libro *«García Lorca, asesinado, toda la verdad»*. Y éste no *se retiró* —como lo había hecho Ruiz Alonso—. Insistió, tras la no avenencia y mi total reiteración de cuanto había escrito, en el plazo legal. Fue el juez quien la sobreseyó).

7. García Lorca, allí

El poeta, que residía en Madrid, acababa de llegar a Granada, porque el día 18 de julio era San Federico, y en España, se sea de derechas o de izquierdas (quizás hasta muchos ácratas) la onomástica se celebra con esplendor. Los padres, D. Federico García Rodríguez y Dª Vicenta Lorca, viven en su finca de veraneo «La huerta de S. Vicente», casa confortable y grande con amplio jardín florido y abundantes árboles, retirada en los alrededores de la capital (hoy ya no; hoy es casi céntrica e incluso un alcalde estuvo a punto de hacerla derribar para abrir una calle). Allí ha llegado Federico, y allí se ha refugiado su hermana Concha porque su marido, el que fue alcalde socialista de Granada, Manuel Fernández Montesinos, ha sido detenido. No están los otros hermanos, ni Isabel ni Paco (éste, perteneciente al cuerpo consular, se hallaba en Bruselas).

El 8 de agosto, dos hombres merodean alrededor de la Huerta de San Vicente. Después de haber estado observando, casi espiando, toman el camino de retorno hacia el centro de Granada. Por la tarde, una patrulla de los llamados «españoles patriotas» (voluntarios armados, pero sin uniforme) irrumpen allí. Buscan a un «rojo» que se llama Antonio Perea Ruiz y es hermano de Gabriel, el casero de la Huerta. Como no lo encuentran, puesto que ha huido, atan a Gabriel a un cerezo para apalearle. Federico, el poeta, no es muy valiente, pero en aquellos instantes tiene un destello insuperable y se adelanta en un inútil esfuerzo de defensa. Es golpeado en la cara, mientras oye:

— Tú a callar; te conocemos muy bien, Federico García Lorca.

Todos tienen que presenciar impotentes el castigo a Gabriel Perea, que chorrea sangre.

Pasa por allí una patrulla de uniforme que pone coto a la orgía sádica. Y se llevan detenido a Gabriel, después de registrar y advertir a Federico «que no se mueva de la casa hasta nueva orden». Gabriel, camino de la Comisaría, con sus guardianes, se cree ya cadáver. Y, sin embargo, quizá por los extraños vericuetos del destino, o por la pugna entre las dos patrullas, será puesto en libertad a las pocas horas.

8. Consejo de familia

Hay que salvar a Federico. Le han reconocido y le han golpeado. Peor puede ser cuando lo expliquen en Comisaría. Todos conocen su amistad con el ex-ministro republicano Fernando de los Ríos; Federico ha escrito romances contra la Guardia Civil y, también, otros no muy respetuosos con las cosas de la Iglesia; asimismo ha dicho frases, en privado, que no deben gustar a los dominantes de la nueva situación. *Tiene que salir de la Huerta,* a

pesar de que le hayan dicho que no se mueva de allí. O, con mayor motivo, por lo que le han dicho.

Al principio piensan que se refugie en la casa de unas primas suyas. Se ponen en contacto por teléfono, pero éstas no quieren saber nada. Dicen que ellas tampoco están muy seguras, que en Granada se están produciendo muchas desapariciones y que tienen miedo. Cortan la conversación rápidamente. El padre propone que le cobije don Manuel de Falla. El compositor es muy conocido como persona de derechas y de mucho prestigio. Nadie se atreverá a molestarle. Pero el poeta tiene cierto reparo porque, aunque eran muy amigos, Falla se hallaba algo molesto con Lorca por haberle dedicado a él su «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», que considera irrespetuosa.

Federico propone otro nombre: Luis Rosales. Ambos poetas son amigos de hace tiempo. Sólo hay un pequeño recelo: Luis nunca se ha preocupado de la política, pero sus hermanos sobre todo José (Pepiniqui) son muy falangistas. ¿Qué actitud adoptará? ¿No le cegará la pasión política por encima de la amistad?

Federico llama a Luis por teléfono, y éste —consciente también del problema— consulta a su hermano.

-- ¿Nos traemos a Federico a casa?

— Ahora mismo. Tráetelo inmediatamente —le contesta «Pepiniqui»—.

Y Luis Rosales llega a la Huerta San Vicente donde le exponen la situación. Aquella noche Federico duerme ya en casa de los Rosales, calle Angulo n.º 1.

9. Inciso sobre dos personajes de la tragedia: José Rosales y Ramón Ruiz Alonso

José Rosales fue uno de los primeros falangistas en Granada, en contacto directo con José Antonio Primo de Rivera. El preparó el Alzamiento con sus escasos sesenta falangistas —(luego, una vez triunfado se harían miles)— y con el Comandante Valdés.

Ramón Ruiz Alonso era ex-diputado de la CEDA (la derecha ultracatólica de Gil Robles). En realidad era «un hombre de paja». Ruiz Alonso era tipógrafo y a las derechas les convenía tener algún diputado de clase humilde «de cara a la galería». Ese fue el papel de Ruiz Alonso, al que se le llamaba «el obrero amaestrado». Pero, poco antes de las elecciones de 1936, en las que ganó el Frente Popular, Ruiz Alonso pidió a José Rosales «pasarse» a Falange, si ésta le pagaba las 1.000 pesetas que como diputado cobraba cada mes. José Rosales habló de ello a José Antonio, en la cárcel de Madrid. Y éste le dijo que aceptaba su entrada en Falange, pero que de pagar, nada. Este mero incidente podría ser una de las causas de la muerte de García Lorca. Ruiz Alonso continuará en la CEDA y ahora, en agosto de 1936, vuelve a tener preponderancia por su derechismo. José Rosales sigue en Falange y en su casa se ha refugiado «un rojo».

10. Domingo, 16 de agosto de 1936

«A las cinco de la tarde, a las cinco en punto de la tarde» una patrulla numerosa ha tomado las salidas de la calle Angulo, en cuya casa n.º 1 está Federico García Lorca, huésped de la familia Rosales. En la casa, entra sólo el que manda la patrulla, Ramón Ruiz Alonso, dejando a la puerta, vigilantes, a su más fieles allegados: Juan Trescastro, Luis García Alix, Sánchez Rubio y Angonio Godoy «El Jorobeta», todos ellos pertenecientes a la CEDA.

Doña Esperanza Camacho de Rosales, la señora de la casa, ha visto desde el balcón el movimiento absurdo e inhabitual de tropas alrededor.

— Vengo a detener a Federico García Lorca —dice Ramón Ruiz Alonso, al presentarse—. Se le acusa de espía ruso. (Esta frase, que parece risible, es absolutamente exacta).

Como no hay ningún hombre en la casa, pues el padre está en el Casino, Luis, Antonio y José en el frente (relativamente cercano) y Miguel en el cuartelillo de Falange, a menos de trescientos metros, la Sra. Rosales decide llamar a éste. De otro modo, no suelta a Federico como no sea por la fuerza y el escándalo. Ruiz Alonso no se opone. Al contrario, él mismo va a buscar a Miguel en su coche, mientras su madre le avisa por teléfono.

En aquellos momentos nadie piensa que todo será tan grave. Federico no está nervioso. Va en pijama y pide que le dejen para vestirse. Las mujeres han preparado merienda: Café con leche y galletas, pero él no tiene hambre. ¡Ramón Ruiz Alonso sí merienda!

Y Federico sale de casa de sus amigos para no volver.

En el automóvil, que conduce Juan Trescastro, lo instalan entre Ruiz Alonso y Miguel Rosales.

— Busca a Pepe —le dice Lorca a Miguel—.

— Sí. Ahora mismo buscaré a Pepe, a Luis y a Antonio.

— A Pepe, sobre todo.

El es más amigo de Luis, pero sabe que el importante en la actual situación es «Pepiniqui».

Pasan de largo ante la Comisaría de Policía. Y paran ante el Gobierno Civil. Miguel pide ver a Valdés, pero el Gobernador no está. De todas formas, consigue que Federico no vaya a parar a manos de los «interrogadores profesionales» y lo instalen, solo, en un despacho, en el mismo pasillo donde el Gobernador tiene el suyo, y la promesa de que «no sucederá nada» hasta que llegue Valdés.

Miguel retorna al cuartel y se lanza a la búsqueda de sus hermanos.

La Sra. Rosales llama a su marido, y éste a la Huerta de San Vicente, pero los padres de Federico, enterados de que aquella mañana ha sido fusilado su yerno «por orden del tribunal militar» —aquel mismo 16 de agosto— están en casa de Concha García de Fernández Montesinos, ahora viuda de Fernández Montesinos.

E, incomprensiblemente, D. Federico García Rodríguez, aunque hombre rudo y fuerte, quizás anonadado por el dolor que ya pesa sobre él o terriblemente asustado por la marcha de los acontecimientos, en el momento de peligro de la «estrella» de la familia, del hijo amado y mimado, no se lanza fiero a defenderle. Llama a su abogado, Pérez Serrabona, —que tampoco hace nada— y deciden que, *a la mañana siguiente,* le enviarán comida y tabaco.

En el despacho en el que está encerrado, Federico es visitado por un ayudante de barbería, llamado «el Bene» que, enviado por la Sra. Rosales, le trae una manta, que ha pedido —(es agosto pero tiene frío)—, y por Julián Fernández Amigo, al que conoce y se ha enterado por casualidad de la detención de Lorca.

Luis Rosales llega a su casa a las diez de la noche. Viene del frente Sur. Poco después llega Pepe del frente Este. Y deciden inmediatamente, pese a lo avanzado de la hora, ir a ver a Valdés. Les acompaña otro falangista, Cecilio Cirre.

Suben la escalera del Gobierno Civil. Un teniente coronel de la Guardia Civil les dice que, a estar horas, no pueden ver a Valdés.

— Es importante —dice Luis—. Han entrado en mi casa, en casa de unos falangistas, y se han llevado a nuestro huésped, Federico García Lorca, al que han traído aquí.

— Hagan una declaración oficial.

Y, efectivamente, Luis Rosales la hace. Firma y, después, exclama en voz alta:

— ¿Por qué *un tal* Ruiz Alonso tiene que haber ido a detener a nadie en mi casa? ¿Quién es *ese tal* Ruiz Alonso?

— Ese «tal» Ruiz Alonso soy yo —se encara a Luis el obrero amaestrado.

— ¿Y cómo se te ha ocurrido semejante desfachatez?

— Lo he hecho bajo mi propia responsabilidad.

Luis está a punto de estallar, cuando Cecilio Cirre, para evitar una imprudencia, le dice a Ruiz Alonso:

— Estás hablando con un superior. Cuádrate y vete.

Luis Rosales tuvo que redactar una declaración legal explicando sus razones para haber albergado en su casa a García Lorca. De este documento envió copias al gobernador civil (Valdés), gobernador militar (González Espinosa), alcalde (Miguel del Campo), jefe provincial de Falange (Antonio Robles) y jefe local de Falange (Díaz Pla) Todas han desaparecido. La cantidad de papeles que se han volatilizado al respecto es algo insólito.

Y Luis fue expulsado de Falange y tuvo pendiente sobre su cabeza la espada de Damocles de las iras sombrías hasta que llegó a Granada Narciso Perales (jerarca falangista) quien, probablemente, le salvó de la muerte.

11. Suposiciones bastante factibles

Hasta aquí, he relatado *hechos* reconocidos.

Hay otro —y el principal— que efectivamente *sucedió*, pero sobre cuyos detalles exactos hay discrepancias: el fusilamiento de Federico García Lorca, en la carretera que va de Víznar a Alcanar.

Respecto al lugar exacto y dónde está enterrado, no cabe la menor duda. Hace tres o cuatro años, la Diputación de Granada nos llamó a varios investigadores y particulares, separadamente, y coincidimos todos en señalar el mismo sitio. (Entonces me di cuenta, por primera vez que éste pertenecía al municipio de Alcanar, no de Víznar como aún se sigue creyendo. Pero esto es lo de menos: es en Víznar donde estaba el mando y de donde salió Lorca hacia la muerte).

Habíamos dejado a Lorca en el Gobierno Civil de Granada el 16 de agosto de 1936 (hecho probado). A partir de ahí, hay algunos detalles en los que diferimos (Gibson y yo, por ejemplo). El cree que Lorca permaneció en el Gobierno Civil hasta el 18 de agosto, en que se lo llevaron a Víznar y que esa madrugada (del 18 al 19) fue muerto.

Por las informaciones que pude recoger, yo sostengo que al anochecer del 17 de agosto, un automóvil (Buick, grande, con banquetas, por más señas) que hacía diariamente «el servicio» Víznar-Granada-Víznar se llevó a Lorca y que, tras la parada de ritual en la sede del capitán Nestares en Víznar el poeta fue trasladado a «La Colonia» (allí cerca), una casita, antigua *colonia* escolar, utilizada como prisión.

Mantengo, asimismo, que estuvo allí encerrado hasta el 19 y fue asesinado en la madrugada del 20.

Mi teoría encaja con la probable incomodidad de Valdés ante el «caso Lorca». Valdés, por muy bruto que fuese, hacía cinco años que estaba destinado en Granada: difícil sería que no hubiese oído hablar de la importancia que ya tenía el poeta. Por eso, a mi juicio, no ordenó fusilarlo inmediatamente. Ruiz Alonso le había «puesto en un brete», la había creado un problema: «un rojo» escondido en casa de unos falangistas... Pero ese «rojo» era García Lorca. ¿Qué mejor que consultar con su superior Queipo de Llano? Las cosas se complican

cuando el general Varela rompe el cerco de Granada (18 de agosto) y avanza hacia ella. Varela es un militar que hace la guerra con integridad. No permitiría en Granada ni una «prisión particular» de Nestares («la Colonia») ni aquellos «paseos» al amanecer... sin «orden del tribunal militar»... Por lo tanto, había que *limpiar la Colonia,* antes de que Varela llegue el 20 por la tarde... Curiosamente, sin embargo, ese general no llega a entrar en Granada. Queipo de Llano le envía (con urgencia), ese mismo día 20, a Córdoba.

12. Conclusiones

a) El asesinato de García Lorca fue (sobre todo, y aparte de otras causas) una «utilización» de la derecha católica (CEDA) contra Falange. El peón que dio el jaque se llamaba Ramón Ruiz Alonso.

Indiscutiblemente fue un asesinato. En España, únicamente Manuel Vicent (en 1969) escribió la palabra «asesinado» en un pequeño ensayo general sobre Lorca. Después sería yo (en 1972) en mi libro «*¿Así fue? Enigmas de la guerra civil española*». Los antifranquistas (*otros* antifranquistas, pues yo también lo era) me recriminaron el vocablo: para ellos era una *ejecución*. Esto parecía honrar al poeta. Ni estuve de acuerdo ni cambié de actitud en mis posteriores escritos. En cambio *ellos* sí. Por ejemplo: el segundo libro de Gibson sobre el tema (1975) se titulaba «La muerte de García Lorca». El tercero (1979): «El asesinato de García Lorca».

Que gran parte de la culpa recaiga sobre el Gobernador Civil de Granada, comandante Valdés (que era falangista, no muy enterado de lo que era Falange) es también indiscutible. O dio la orden o «dejó que desapareciese» ¡de su propio Gobierno Civil! para caer en manos de su esbirro el capitán Nestares. Pero eso no indica que fuese Falange la asesina. No lo fue en este caso, aunque no dudo que, en otros hechos, no tuvo las manos muy limpias.

b) La *bandera Lorca* fue (y sigue siendo) exageradamente agitada por los antifranquistas. Hoy nadie debe olvidar que su muerte no fue ni más ni menos trágica que la de tantos millares que, en una y otra zona de las dos Españas, entre 1936 y 1939, murieron asesinados o «ejecutados» (tras dudosos juicios), *sin combatir* y en la retaguardia.

c) Lorca era republicano liberal. No militaba ni quería militar (ni iba con su carácter) en ningún partido político.

d) Lorca, probablemente, se habría sometido al franquismo (más o menos discrepantes, como muchos) si el franquismo le hubiese alabado (cosa que se ofreció a Miguel Hernández, en la cárcel y éste rechazó) o, por lo menos, le hubiese dejado escribir en paz, en vez de matarle. Su carácter nos lo asegura. Y esto va contra esa exagerada bandera en la que se le involucra.

e) Lorca habría llegado a ser (aún mucho más) una figura importante en las letras españolas si no hubiese sido asesinado. Esto va contra la «bandera franquista», que lo niega estúpidamente.

f) Supongamos que Lorca viviese hoy. Tendría 87 años. ¿Sería Académico? Casi seguro... ¿Premio Nacional de Literatura? ¿Premio Cervantes? ¿Premio Príncipe de Asturias?... ¿Premio Nobel?

Aunque esto sólo podemos imaginarlo, es todo ello muy posible.

Ciertamente, unas balas segaron el ascenso de la brillantez de esa estrella. Pero no la manchemos utilizándola como bandera política ni de los unos ni de los otros, porque no lo era ni nunca quiso serlo.

José Luis Vila-San-Juan



Aquel amanecer de agosto de 1936

Ignorante del agua, voy buscando
una muerte de luz que me consuma.
F.G.L. «Gacela»

Lo más destacado de la inteligencia internacional y buena parte de los escritores españoles adhirieron apasionadamente a la causa de la República. En esos años de 1930, chocaban en las calles y en el campo de la propaganda, las fuerzas de izquierda y de derecha. Por una parte fascistas, nazistas, y por otra, comunistas, anarquistas, socialistas y sociales-demócratas. La «inteligentzia» se comprometió con la causa de la revolución mundial. El advenimiento del régimen comunista estaba aún cercano. Habían pasado apenas dos décadas de la toma del poder por los bolcheviques. Resonaba aún la epopeya de las tropas rojas venciendo a los ejércitos blancos y a los rumanos. La expulsión de Trotsky, en 1927, junto con las de Zinoviev y Kamenev, parecían simples luchas internas. Stalin conservaba su prestigio. Las disidencias eran consideradas como traiciones a una causa santa.

La guerra de España, además de aglutinar todas las viejas pasiones políticas en pugna de los españoles, la rebeldía anarcosindicalista, el radicalismo socialista y los ideales republicanos, absorbió la propaganda comunista de inmensa sonoridad. Formaron fila junto a la República: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Alberti, Prados, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Bergamín, Sender, Cernuda, Aub, Herrera Petere, el más joven, Miguel Hernández, Juan Larrea, Altolaguirre, García Lorca, entre centenares de otros escritores españoles. En el campo internacional, se comprometieron con la misma causa: Malraux, Stephen Spender, Auden, Hemingway, Orwell, Koestler, Aragón, Cassou, Vallejo, Neruda, Paz, entre muchísimos otros. De esta lista abreviada tan sólo murió uno: Federico García Lorca. No en la línea de fuego como el joven poeta inglés Julián Bell, sobrino de Virginia Woolf, conductor de ambulancia en la batalla de Brunete, sino fusilado por los nacionalistas, junto con dos banderilleros y un maestro de escuela, en la madrugada del 19 de agosto de 1936, es decir 33 días después de haber estallado el alzamiento militar.

El otro escritor que pagó con su vida su adhesión militante a la República fue Miguel Hernández. Cayó preso después de la derrota y falleció en la cárcel.

De la abigarrada y activa legión de intelectuales que reiteraron congresos, recitales, manifiestos, mitines, en favor de la República, con Neruda, Alberti, María Teresa León, Malraux y Aragón a la cabeza, flanqueados por Ehrenburg, Alexis Tolstoi, Feidiev y opacas figuras influyentes del Komintern, ninguno cayó en las garras de los nacionalistas ni falleció en el frente de batalla. Seguramente en las brigadas internacionales y en las filas de los soldados republicanos murieron peleando muchos aspirantes a la gloria literaria, pero sus nombres no decían nada. Entre los famosos, salvo García Lorca, no hubo víctima alguna.

Esto fue criticado por intelectuales adversos a la causa republicana como por combatientes de la misma. Así el joven Bell, según cuenta Murray A. Sperber, en un testimonio [1], estaba asqueado en la batalla de Brunete, en la que tomó parte, por el Congreso internacional de los Escritores antifascistas que se celebraba, en ese momento, en Madrid, donde el

[1] Los escritores y la guerra de España. *Corrales Egea, Tuñon de Lara, y otros. Edición de Marc Hanrez. Libros de* Monte Avila. *Barcelona, 1977.*

tema principal era la disputa sobre el libro de Gide, *Regreso de la U.R.S.S.* Pocos días después Julián Bell caía bajo la metralla nacionalista.

Con su sarcasmo feroz, Louis Ferdinand Celine escribió en *Bagatelles pour un massacre:* «Los que ardientes de fe y de apostolado soviético no se encuentran actualmente en las trincheras ante Madrid o Zaragoza, en el fondo no son sino unas equívocas cotorras charlatanas».

La frase citada es dura, pero sin embargo contiene algo de verdad. Si bien para Vallejo, la guerra de España fue una «vía crucis» de sufrimiento íntimo físico y metafísico, muchos otros, saltaron al tinglado del «vedetismo» para jugar a los héroes junto a los héroes que sí peleaban en el frente de batalla, cuando ellos no pasaron nunca de los escenarios y hoteles de Madrid. Ese «vedetismo» de las «estrellas» intelectuales de la guerra de España, constituye, en comparación con la tragedia del humilde Vallejo o la trágica muerte de Lorca, o la prisión de Hernández, una causa de desconfianza en la autenticidad del intelectual, la cual motivará, con los años, cuando concluya la matanza de la Segunda Guerra Mundial, más de un «mea culpa», un desgarramiento de vestiduras y una ruptura con el comunismo militante.

García Lorca nunca fue un militante, ni siquiera un intelectual de esos *comprometidos,* aunque sin inscripción en partido alguno. Su posición política era emocional y nada tenía que ver con teorías y praxis. Su generación era la de la República, su simpatía por el pueblo era espontánea, ética, estética y en nada, política. Era un liberal por inclinación íntima, tanto más cuanto era víctima indirecta de una represión sexual machista, la cual lo hería profundamente.

Recordemos la anécdota citada por Mario Hernández en su prólogo a *La Casa de Bernarda Alba (Alianza Editorial)*, referida por Rivas Cherif. Lorca le dijo a este que quería escribir un drama realista sobre el tema de la homosexualidad en un medio provinciano. En él imaginaba un diálogo entre un señor importante y su hijo. Aquel le pregunta a este por qué le echaron bola negra cuando quiso hacerse socio del Casino. El hijo contesta: «Porque soy homosexual». Y rondando siempre ese problema de profundo desgarramiento existencial para él, muy diferente a «las maricas» que increpa en su *Oda a Walt Whitman,* quienes toman su inversión con naturalidad y hasta afectamiento insolente y frívolo, se proponía escribir una obra de teatro titulada: *La destrucción de Sodoma* de la que decía: «¡Qué magnífico tema! Jehová destruye la ciudad por el pecado de Sodoma y el resultado es el pecado del incesto. ¡Qué gran lección contra los fallos de la justicia, y los pecados, qué manifestación de la fuerza del sexo!».

García Lorca no podía simpatizar con el nacionalismo porque su tradicionalismo y casticidad pasaba por un militarismo brutal y se apoyaba en prejuicios de todo orden, empezando por los sexuales, exorcizados sin cesar en la obra del poeta. Por eso se atreverá a decir una blásfemia como la de que la caída de Granada «fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre y acobardada; a «tierra de chavico» donde se agita actualmente la peor burguesía de España» [2].

Pero ese rechazo a los perjuicios, al machismo, a la discriminación entre los seres humanos, a la exaltación del imperialismo y centralismo de la Castilla de los Reyes hapsburgos, no lo comprometía con partido político alguno revolucionario ni lo inducía a militancias activistas ideológicas. Pasaba entre los odios españoles, buscando dentro de sí una Espa-

[2] *Entrevista del poeta con Rodolfo Gil Benumeya, titulada* Estampa de García Lorca, La Gaceta Literaria, *Madrid (15 de enero de 1931), citada por Ian Gibson en su libro* El asesinato de García Lorca.

ña nueva y a la vez nutrida de savias populares, libre de pendones y de cruces, de castigos y condenas, sobre todo opuesta a la violencia secular que ensombrecía la historia, con sus guerras civiles, pronunciamientos, gobiernos militares, conservadurismo eclesiástico, imperialismo en Africa y represiones de toda índole.

Su participación en actos políticos, influído por sus amigos y contemporáneos, no deja lugar a dudas. No era un indiferente. Pero esa muy relativa actividad pública, intensificada en función de la lucha que dividía a España, no puede asimilarlo a la militancia de un amigo suyo como Alberti, por ejemplo, inscrito en el Partido Comunista y líder de acciones propagandísticas netamente revolucionarias. Firmaba manifiestos y documentos comprometedores, pero no se comprometía por dentro y más bien, según algunos testimonios, cuando ya era inevitable la violencia, no quería asumir una opción política concreta. Hasta se cansó de esas manipulaciones de intelectuales a las cuales estuvieron dados, en esos años de ascenso del fascismo y de expansión del Art-Pro, los partidos comunistas. Ian Gibson, cuya lectura resulta indispensable si se quieren conocer los entretelones y la verdad de la muerte de Lorca y en quien me apoya para todo lo documental en este trabajo, escribe, tras de referirse y negar el apoliticismo integral de éste: «Es más: parece ser que Lorca, ya a finales de mayo de 1936, empezaba a cansarse de las presiones que ejercían, o pretendían ejercer, sobre él ciertos amigos comunistas para que se afiliara al partido o se declara marxista». Y ofrece algunos testimonios al respecto. [1]

De modo que el regreso de García Lorca a Granada, puede interpretarse como una suerte de retirada hacia sí mismo, lejos de un Madrid sacudido por la pasión política. La querencia de la tierra lo llama, de esa Huerta de San Vicente donde transcurrieron tantos años de su vida. No era propiamente una fuga, sino un repliegue íntimo, una exigencia de adentro, los cuales significarían trágicamente el encuentro final con la muerte, tantas veces invocada en su poesía.

Quienes lo trataron en esos días que precedieron a la guerra civil refieren su angustia, su intuición de un gran desastre próximo, sus vacilaciones entre quedarse en Madrid o regresar a Granada adonde habían marchado, el 5 de julio, sus padres. Un amigo falangista le dijo que no fuera a Granada, si quería irse, sino a Biarritz. Otro, socialista le aseguró que en Madrid es donde estaría más seguro. García Lorca no oyó consejos. El 12 de julio fue asesinado el teniente José Castillo de los guardias de asalto, él mismo homicida del marqués de Heredia, primo de José Antonio Primo de Rivera, el jefe de Falange. Esa noche Lorca leyó a algunos amigos *La Casa de Bernarda Alba*. La muerte remataba ese drama de la virginidad. El 13 secuestraban a José Calvo Sotelo, cabeza de la oposición parlamentaria al Gobierno, y lo asesinaban. Fue el detonante. García Lorca viajaba ya hacia Granada . Había sido su opción final. Antes de partir dijo a su amigo Rafael Martínez Nadal: «Estos campos se van a llenar de muertos. Me voy a Granada y sea lo que Dios quiera». En el tren, mientras lo despedían, vio pasar a alguien y al reconocerlo, extendió los índices y meñiques para alejar la mala suerte. «Es un gafe y una mala persona» dijo. Hay probabilidades demostradas que la delación principal provenga de ese hombre, Ramón Ruiz Alonso, un diputado por la CEDA, una de las organizaciones que apoyó la rebelión. En la muerte de García Lorca, como en algún cuento árabe, todo parecía predestinado. La fatalidad regía esa alma llena de presagios, fulguraciones y adivinaciones inconscientes. Su sentimiento de culpa cristiana le inducía a sentir en su redor un presentimiento de muerte:

> Yo voy lejos del paisaje.
> Hay en mi pecho una hondura
> de sepultura.

[1] El asesinato de García Lorca. *Ian Gibson. Crítica. Grupo editorial Grijalbo. Barcelona, 1979. Página 34.*

Treinta y tres días de suspendido temor, en la Huerta de San Vicente, luego en el hogar de quienes quisieron protegerlo, la familia Rosales y, finalmente, en la sede del Gobierno Civil y en la última noche de La Colonia, antes de salir al campo y ser fusilado. Ian Gibson hurgó cuidadosamente para reunir testimonios de esos días. De lo escrito por él se deduce que Lorca vivió sobresaltado por los bombardeos republicanos, por las represiones que pudo comprobar, por los registros en su casa. Tuvo un respiro cuando se escondió en la casa de los Rosales quienes le querían mucho. Pero hasta allí llegó la represión, pues contrariamente a lo que se dijo en el campo republicano, los Rosales eran falangistas o simpatizaban con ese partido, pero tenían una noble condición humana y ayudaron a algunos «rojos», con lo cual se hicieron sospechosos. En la tarde del 16 de agosto, arrestaron a García Lorca. Los hermanos Rosales corrieron todos los riesgos tratando de salvar al poeta, pero sus esfuerzos fueron vanos y más bien suscitaron sospechas y hasta amenazas en el Gobierno Civil que presidía el General Valdés.

En los días que pasó casa de los Rosales, Lorca escribió los sonetos inicialmente llamados por él «del amor oscuro», pero publicados luego, por *Alianza Editorial*, bajo el título suscinto de: *Sonetos*. Entre estos figuran los poemas de amor más intensos e íntimos de García Lorca. Escapaba al cerco de muerte muriendo de amor:

> Si tú eres el tesoro oculto mío,
> si eres mi cruz y mi dolor mojado,
> si soy el perro de tu señorío...
>
> Que no se acabe nunca la madeja
> del te quiero me quieres, siempre ardida
> con decrépito sol y luna vieja.
>
> Que lo que no me des y no te pida
> será para la muerte, que no deja
> ni sombra por la carne estremecida.

Se sabe ya todo sobre el mecanismo que lo mató. Investigadores probos, desde Claude Couffon, mi amigo, el primero de ellos, hasta Ian Gibson, el más exhaustivo y minucioso, descubrieron el lugar del fusilamiento, el camino recorrido hasta ese punto, los pormenores de la detención, de la delación, de las horas pasadas en la casa del Gobierno Civil, de su comportamiento en la noche del 18 de agosto, antes de morir. Una vez que se cerró la trampa, García Lorca se encaró con valor con la muerte. Un testimonio refiere que animó a sus compañeros de celda, que hablaba y fumaba desesperadamente y pidió, antes de salir al «paseo», un sacerdote. Este ya se había marchado. Esperanza Rosales, único testigo presencial de la detención del poeta, afirma que se mostró muy entero, «muy hombre», ante Ruiz Aloňso, quien portaba la orden de detención, el mismo que Lorca conjuró con un gesto contra la mala suerte, en la estación de Madrid. Invitó a rezar ante una imagen del Sagrado Corazón de Jesús a Esperanza Rosales y a Luisa Camacho, una parienta. Y se despidió con estas palabras dirigidas a la Señora Rosales: «No te doy la mano porque no quiero que pienses que no nos vamos a ver otra vez». Salió con Ruiz Alonso y con Miguel Rosales a quien la familia había llamado al cuartel de la Falange. Este insistió en ir para intervenir en su favor.

Sobre la muerte de García Lorca se han escrito mentiras de todo tipo. Los nacionalistas trataron de presentarla como un exceso incontrolado de grupos paramilitares. Los republicanos la describieron alguna vez como una batalla campal entre un Lorca armado y la guardia civil. Quisieron siempre implicar a los Rosales porque eran falangistas. Un periodista francés formó un escándalo sensacionalista asegurando que se trata de un arreglo de cuentas entre homosexuales. Couffon lo desmintió. Jean Louis Schonberg nunca pudo ofrecer prueba algu-

na de su versión de la muerte del poeta, pero el bando nacionalista recibió ese cuento con beneplácito [4].

Está probado que García Lorca fue fusilado por orden del comandante Valdés, jefe del gobierno de Granada, una vez que triunfó la rebelión. Hubiera sido un milagro que se salvara pues, como lo demostró Gibson en su libro, reuniendo documentos, Lorca firmó muchos manifiestos antifascistas, tomó parte en actos públicos y homenajes de carácter político izquierdista y hasta fue demandado una vez por hacer quedar mal a la Guardia Civil, en sus romances. Su familia estaba con el Frente Popular. A los ojos de la represión nacionalista contra los llamados «rojos», no cabe duda que Lorca aparecía comprometido, pese a que no le gustaba la política. Sin embargo el General Valdés vaciló. Durante unos días lo retuvo en el Gobierno Civil. Probablemente el prestigio del poeta y su vinculación amistosa con la familia Rosales y con miembros de la Falange, retardó la decisión. Lorca estuvo en el Gobierno Civil desde la tarde del 16 de agosto hasta la noche entre el 18 y el 19. José Rosales, el lunes 17 obtuvo de la Comandancia Militar una orden de libertad para García Lorca. Quiso hacerla valer ante Valdés, pero este le mintió diciendo que ya se habían llevado al poeta aquella mañana. Y añadió una amenaza contra Luis Rosales.

Según Gibson, probablemente Valdés consultó con su superior, el General Queipo del Llano, quien dio la orden de eliminar a Lorca. El 19 de agosto corrió la noticia de que los rojos habían fusilado a Jacinto Benavente, a los hermanos Quintero y a Muñoz Seca, intelectuales que simpatizaban con la rebelión. No era cierto. Se trató de una maniobra de Queipo del Llano para encubrir la muerte de Lorca.

El sitio donde cayó el poeta ha sido ubicado. El primero en descubrirlo fue Claude Couffon. A unos kilómetros del pueblo de Víznar, en la falda de un cerro con pinos, cerca de Fuente Grande llamada por los árabes Fuente de las Lágrimas, fusilaron a García Lorca junto con el maestro de escuela del pueblo de Pulianas, Dióscoro Galindo González, muy querido, un hombre pacífico, y los banderilleros anarquistas Joaquín Arcollas Cabezas y Francisco Galadí Mergal. La consigna de «¡Muera la Inteligencia!» y de «¡Viva la Muerte!» de Millán Astray no podía ser aplicada mejor: asesinato de un poeta, quizás el más grande de España en los tiempos modernos, de un humilde maestro de escuela y para completar el cuadro alegórico, de dos banderilleros, actores en ese drama del toreo que García Lorca amó tanto y exaltó hasta el punto de escribir: «España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional». También dijo: «En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan». Con menos vehemencia Saint Exupery apuntó, de regreso de España: «Aquí se fusila como se tala un bosque».

En esa madrugada de verano, García Lorca españolamente se encontró ante el toro de la muerte. No tenía capa ni muleta. Fue arrollado. La tan mentada furia española se había desatado. Como en un rito sangriento de sacrificios humanos, la Historia escogió al más puro para triturarlo en su engranaje de guerra. La Historia nunca repara en el daño personal que causa: dispara su energía como un misil con veinte cabezas nucleares, destruyento y devastando los blancos enemigos. En la Historia, los hombres no han sido sino enemigos los unos de los otros. Los efectos nunca han sido proporcionales a las causas. La Historia es un efecto incontrolable pero previsible. La inviste el Destino, el Hado, el Sino, a veces la Providencia cuando, por ejemplo, Hitler no llega a poner en marcha la bomba atómica antes de los norteamericanos. ¿Qué sería del mundo si los nazis hubieran dominado la fusión nuclear antes que nadie? La realización de un mundo sadiano, el fin del amor y el reino del poder.

[4] ¡Por fin, la verdad sobre la muerte de García Lorca! *Jean-Louis Schonberg.* Le Figaro Littéraire. *29 de septiembre de 1956. París.*

García Lorca en ese albear de agosto, tan cerca de la Fuente de las Lágrimas, entre los banderilleros y el maestro, comprendió quizás, al fin, el sentido de su vida y de su muerte próxima, tantas veces indagado en su obra de muchas vertientes, una de las cuales, apartándose de la esencia hispánica, de esa vertiente de estilización de la cultura popular tradicional, ahondó en el inconciente, en los simbolismos, en las puras sugerencias, en las asociaciones oníricas, en las revelaciones subliminales, en las vivencias de todo tipo, en la surrealidad, en las premoniciones, para alcanzar dilatadas orillas de psiquismo, tenebrosas selvas del instinto, cimas de intuición espiritual, imágenes alquímicas, adivinaciones dramáticas. *Poeta en Nueva York, Diván del Tamarit,* en poesía, y *Así que pasen cinco años,* en dramaturgia, pese a su hermetismo o precisamente gracias a él, en su abundancia de arcanos, constituyen lo que podríamos llamar: *esoterismo* lorquiano. En esas escrituras complejas, García Lorca, como escribió Alfredo de la Guardia: «Nos muestra el drama interior de un espíritu puro y frágil, incapaz de instalarse en la realidad, de conocerla y tomar de ella lo mejor, y que se entrega, quebrado y vencido, en la muerte». [5]

Aquella madrugada se cumplió la profecía formulada en 1931, en la pieza *Así que pasen cinco años,* largo viaje por el inconciente y el onirismo, «leyenda del tiempo» como lo subrayó él mismo. El surrealismo de García Lorca tiene una autenticidad premonitora, una característica pura geminiana (nació el 5 de junio de 1899), muy diferente de los intelectualismos del surrealismo francés, salvando a Desnos, Daumal y Gilbert Lecomte, definible como inspiración, imaginación creadora, disposición inventiva en las que domina una idea *brotada* de adentro y nunca razonada. Así en el citado drama de erotismo, frustración amorosa alegorías y simbolismo de muerte y vida, se lee de pronto lo siguiente:

Viejo

Se apagan los ojos y una hoz muy afilada siega los juncos de las orillas.

Amigo 2.º

Claro, todo eso pasa más adelante.

Viejo

Al contrario. Eso ha pasado ya.

Amigo 2.º

Atras se queda todo quieto, ¿cómo es posible que no lo sepa usted? No hay más que ir despertando suavemente las cosas. En cambio, dentro de cuatro o cinco años existe un pozo en el que caeremos todos.

Y así fue. Entre 1931, fecha en que escribió esa pieza y 1936, año del estallido de la guerra de España, transcurrieron como en un sueño agitado por pesadillas y exaltaciones líricas, los cinco años de la profecía lorquiana: España y él mismo cayeron en un pozo que llenó la sangre de casi un millón de muertos.

Juan Liscano

[5] García Lorca, Persona y Creación. *Alfredo de la Guardia.* Sur. *Buenos Aires.*

La huerta de San Vicente

La huerta de San Vicente fue el último hogar de Federico García Lorca, donde oscuramente se inició el drama, en el verano de 1936. Hay casas y paisajes cargados de acentos tenebrosos, que parecen predestinados a intimidar por no se sabe qué extraños barruntos; al conocerlos nos sobrecoge un escalofrío de inquietud, nos falta el aire y deseamos salir huyendo. El escenario de la huerta, por el contrario, era un lugar esplendoroso, con la exuberancia de la vega, enfrentada a Granada, la Alhambra, el Generalife y Sierra Nevada, la dilatada panorámica que el poeta contemplaba desde el balcón de su cuarto.

Las estancias estivales de la familia García Lorca en la huerta de San Vicente, comenzaron en 1926. A partir de este año, las cartas de Lorca desde la huerta, están esmaltadas de deslumbrantes imágenes y referencias donde se trasluce la voluptuosidad que ejercía en él el contacto con la naturaleza y la necesidad de comunicar su alegría de vivir en aquel idílico paraje. Describe la casa y su entorno, el aroma del lugar y hasta el leve mareo que le produce la fragancia ambiental. A Jorge Guillén le escribe:

«Ahora estoy en "la huerta de San Vicente", situada en la vega de Granada. Hay tantos jazmines en el jardín y tantas "damas de noche" que por la madrugada nos da a todos en casa un dolor lírico de cabeza, tan maravilloso como el que sufre el agua detenida».

«Y sin embargo, ¡nada es excesivo! Este es el prodigio de Andalucía». [1]

A Carlos Morla le dice: «...Yo sigo bien en este ambiente tan dulce y lleno de belleza». [2] Y en otra carta: «Hace un día espléndido. A mi cuarto llega un fresco rumor de maizales y de agua». [3]

Y a Melchor Fernández Almagro le participa: «Esta carta sólo tiene un objeto, y es enviarte un abrazo grande desde la *sin par* Granada. Estoy en la Huerta de San Vicente, una preciosidad de árboles y agua clara, con Granada enfrente de mi balcón, tendida a lo lejos con una hermosura jamás igualada». [4]

En el otoño, con acompañamiento de lluvia, que ha chapoteado todo el día en maíces y cristales, le recuerda a Jorge Zalamea que es la hora de visitar «la *bella ciudad* de Granada». Y, tiempo después, le dirá: «Hoy hace un día gris en Granada de PRIMERA CALIDAD. Desde la Huerta de San Vicente (mi madre se llama Vicenta) donde vivió, entre magníficas higueras y nogales corpulentos, veo el panorama de sierras más bello (por el aire) de Europa». [5]

Recién llegado de una larga estancia en la casa de los Dalí, en el verano de 1927, escribirá a Ana María Dalí: «Ahora estoy, como sabes, en la huerta de San Vicente, junto a Granada,

[1] *Obras Completas de Federico García Lorca, nos referimos siempre a la edición decimoséptima, de la Editorial Aguilar, Madrid, 1972, pág. 1.063.*

[2] *O.C., pág. 1.768.*

[3] *O.C., pág. 1.679.*

[4] *Gallego Morell, Antonio.* García Lorca, cartas, postales, poemas y dibujos. *Ed. Moneda y Crédito, Madrid, 1968, pág. 44.*

[5] *O.C., pág. 1.664.*

y dentro de varios días marchamos a la sierra de Lanjarón y después a Málaga a terminar el verano. Aquí estoy bien. La casa es muy grande y está rodeada de agua y árboles corpulentos, pero *esto no es la verdad*. Aquí existe una cantidad increíble de *melancolía histórica* que me hace recordar esa atmósfera justa y neutral de su terraza, en donde a veces la Lydia pone un chorro de pimienta fuerte que hace resaltar más todavía la gracia visible del aire»[6].

La huerta de San Vicente fue propiedad de la familia García Lorca, desde la primavera de 1925. Don Federico García Rodríguez, padre del poeta, formalizó la escritura de compra el 27 de mayo, pero quedaba estipulado que el nuevo dueño no entraría en posesión de las casas y las tierras, hasta el 30 de octubre, siguiente. [7] La huerta, ya en 1856, se llamaba de los *Mudos* y en otros tiempos se la conocía por la huerta de los *Marmolillos.* Don Federico hizo constar «...que en adelante se denominaría de San Vicente», en homenaje a su mujer, doña Vicenta Lorca Romero. Compra la finca don Agustín Coca Hidalgo, comerciante de Torvizcón, con cédula personal de undécima clase, por la cantidad de 32.350 pesetas, que el comprador, vecino de Granada, con cédula personal de cuarta clase, abonó en el acto, en billetes del Banco de España. El predio estaba situado en el pago del Arabial Alto, en término de Granada, con una extensión de 36 marjales, de tierra de riego, con árboles frutales y destinado para *puebla* (tierra dedicada a sembrar verduras o legumbres). Dentro del perímetro había dos casas, una antigua de labor y otra de nueva construcción, que habitarían los Lorca como residencia de verano. Por el lado de Levante lindaba con el callejón de Gracia; al Mediodía, con las tierras de los herederos de don Gabriel de Burgos y por Poniente y Norte con las de don Enrique Moreno Agrela.

La huerta de San Vicente estaba en el término de Jaragüi o Fargüi, al cual pertenecía también la *huerta del Tamarit,* propiedad de don Francisco García Rodríguez, hermano del padre del poeta. De estos sonoros nombres escribiría Federico: «Mi tío tiene las señas más bonitas del mundo:

Huerta del Tamarit
Término de Fargüi
Granada».

El Jaragüi, poblado por infinidad de frondosas huertas, que durante siglos vitalizaron la ciudad, llegaba, por Levante, a los límites de la ciudad y se extendía entre los ríos Genil y Beiro. Las huertas quedaban enmarcadas por los sencillos trazados de sus veredas y carriles de acceso, ajenas al rigor geométrico que marcan los organismos de las Escuelas Técnicas, de ahí el encanto que nos ofrece la contemplación de antiguos planos.

La escritura más antigua que se conserva de la huerta de San Vicente está censada en el año 1541. Existe otra de 1657, que aparece con el nombre de los Marmolillos, con una extensión de 27 marjales. Esta escritura hace referencia a otra de 1565, con la misma extensión, en el pago de Jaragüi. El nombre está ya recogido en los libros de Habices de la ciudad de Granada a principios de 1500[8].

Henríquez de Jorquera, en sus *«Anales de Granada»*, al hablar de las murallas, dice: «...y viene a rematar esta fundación teniendo a la mano derecha el deleitoso xaragui y guertas

6 *O.C., pág. 1.635.*

7 *Escritura original de compra-venta, otorgada por don Agustín Coca Hidalgo a favor de don Federico García Rodríguez. Granada, 27-5-1925. Protocolo-Notaría del Licenciado D. Antonio Puchol Camacho, n.º 1.016. Documento facilitado por don Manuel Fernández Montesinos. Fundación Federico García Lorca. Huerta de San Vicente. Granada.*

8 *María del Carmen Villanueva Rico.* Habices de las Mezquitas de la ciudad de Granada y sus alquerías del año 1505. *Madrid. 1961. F.º 46, v.º, n.º 56, pág. 83.*



Concha, hermana de Federico, en el interior de la Huerta de San Vicente



Federico y su madre, doña Vicenta, en la Huerta de San Vicente (fotografía tomada por Eduardo Blanco Amor)

del Xenil...» [9]. Más adelante, enumerando las calles del barrio de la Magdalena, escribe: «...y todas estas calles traçadas a nibel rematan en las guertas del Jaragüi, con tanta cercanía que sólo una acequía de agua las diuide» [10]. al tratar las huertas y caseríos, comenta: «...y prosiguiendo al mediodía por el pilar de don Pedro (este pilar se encuentra hoy en la plaza del Padre Suárez, sobre la fachada de la ex Capitanía), se da principio en el cañaveral y Jardín de la Reina al dilatado/ Jaragüi con tantas y estendidas guertas que sus numerosas casas se esconden entre sus emboscados árboles, abraçandose con la ciudad hasta los raudales del Genil» [11]. Cuando habla de la «...gran Parrochia de Sancta María Magdalena, extramuros desta ciudad», dice: «Alcança esta parrochia mucha jente rica y de grande trato y sus casas son biçarras, nuebas y labradas a lo moderno, con grandes jardines de recreación y se estiende por la mayor parte del Jaragüi...» [12]. Por último refiriéndose al convento de Nuestra Señora de Gracia: «En los principios del deleytosos sitio del Xaragüi desta ciudad de Granada, fin de la gran calle de Osorio (hoy Gracia)... tiene fundación... el combento de nuestra señora de Gracias» [13].

Para la familia García Lorca la huerta de San Vicente significó el reencuentro con el campo. Para el niño Federico, que escribiría: «Toda mi infancia es pueblo. Pastores, campo, cielo, soledades. Sencillez en suma», debió ser motivo de profunda añoranza, el abandono de la vida campesina por la urbana. Claro que la ruptura no fue total, no podía ser. Los desplazamientos a las propiedades familiares mantuvieron viva la querencia, y en la nueva casa granadina de la Acera de Darro, el trasiego de familiares de Fuentevaqueros y de Valderrubio fue continuo, como el de los campesinos que llegaba a su casa a pedir consejo, o a negociar con su padre. Don Federico tuvo muy en cuenta que en la casa ciudadana hubiese un jardín con flores y árboles, que paliaran el desarraigo de la naturaleza. Federico García Lorca heredó de su padre la pasión por la tierra, se sentía legatario directo de sus antepasados labriegos: «Amo la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor a tierra». En 1906, a los 8 años, la tierra le hizo sentir la primera emoción artística: su inagotable curiosidad le hacía seguir, junto al arado metálico, el rotundo surco que abría a su paso, que ¡gran acontecimiento!, había sustituido al arcaico de madera. Le entusiasmaba ver la herida de la enorme púa de acero al profundizar en las entrañas vírgenes de la tierra de la que brotaban «raíces en lugar de sangre». Un día, que acompañaba su paso al ritmo de la labranza, fue testigo de algo sorprendente, un obstáculo imprevisto detuvo el arado, e instantes después salía a la luz, tras siglos de noche, un mosaico romano, con una inscripción que, pasados los años, Federico identificó con los nombres de los pastores Dafnis y Cloe, en quienes el poeta encontraba sabor a «tierra y a amor». La tierra sugestionó siempre al poeta con el mismo espíritu de sus años infantiles: «De lo contrario —confesó—, no hubiera podido escribir *Bodas de Sangre*».

En 1925, en la huerta de San Vicente no había agua potable ni luz eléctrica. La distribución de aguas no se generalizó en Granada hasta 1945, a las huertas empezó a llegar en los albores de 1960 [14]. El sistema comunitario de aguas fue el de las albercas, aljibes y ti-

[9] *Henríquez de Jorquera,* Anales de Granada, *pág. 10.*
[10] *Henríquez de Jorquera.* Anales de Granada. *pág. 30.*
[11] *Henríquez de Jorquera.* Anales de Granada. *pág. 34-35.*
[12] *Henríquez de Jorquera.* Anales de Granada. *pág. 220.*
[13] *Henríquez de Jorquera.* Anales de Granada. *pág. 241.*
[14] *Hasta mediados de los años 40 de nuestro siglo no queda terminada la red de distribución de aguas potables, que llevó aparejada la construcción paralela del alcantarillado, y cinco años más tarde fue inaugurada la Estación de filtración y depuración biológica. Estas notas son de Joaquín Bosque Maurell, de su* Geografía urbana de Granada. *Gallego Burín da la fecha de 1943, en su* Reforma de Granada, *pág. 54. No obstante estas precisiones, es a partir de la década de los cincuenta-sesenta cuando el agua potable cruza el Camino de Ronda y, no todas las huertas las instalan, porque muchas de ellas continúan abasteciéndose de sus pozos.*

najas a donde llegaba directamente el agua que entraba por las cañerías que se abastecían de las 63 acequias granadinas, muchas de ellas pertenecientes a la ingeniosa red hidráulica que establecieron los árabes para suministrar agua a la ciudad. Grandes arterias fueron las acequias de Ainadamar que rendía servicio a Albaicín; la de la Romayla, a los barrios de Santa Ana y centro de la ciudad; la del Cadí, al Realejo... La caudalosa acequia de Alfacar llenaba el albercón de Ainadamar, tan espacioso, que según Bermúdez de Pedraza, los moros celebraran en él fiestas navales, en barcos y esquifes.

Cuando se acomete la expansión urbana, en los siglos XVI y XVII, son las acequias las que frenarían este impulso creativo. Así, la acequia de Romayla, en su salto a la derecha del Darro, baja por el Zacatín, atraviesa la Cerrajería y Puerta Real, y el comienzo de la calle Recogidas se divide en dos ramales: uno se dirige a la derecha, por la calle Puentezuelas (primera detención de la expansión urbana) y alcanza el Carril del Picón, fecundando las huertas que encuentra a su paso. El otro ramal, se dirige a la izquierda de la calle de Recogidas y entre el convento de San Antón y la Casa de Recogidas, bajaba la acequia por lo que hoy es la calle de San José Baja y se introducía en las huertas, que, urbanizadas, se convertirían en el barrio Fígares [15].

Hubo dos grandes huertas que formaron el barrio de la Magdalena, la de Genincada y la Gedida. La primera expansión alcanzó hasta la calle de Puentezuelas y el resto de las dos fincas anteriores, hasta llegar a la placeta de Gracia, fueron llamadas Huertas del Tintín, porque debió haber una serie de puentecillos que comunicaran con ellas; de ahí la peculiar toponimia de la calle. Este sería el límite oriental del pago denominado Arabial. Como se puede apreciar en los planos topográficos, el pago queda delimitado por el río Beiro y las Acequias de Naujar, Gorda y el Jaque, por su otro lado. El significado del nombre Arabial lo identifica Seco de Lucena, con el término Daralabiar, derivado del árabe Dar al-Bi'ar, es decir, Huerta de los Pozos [16]. El nombre del lugar responde al elevado número de pozos-norias, que existían en estas huertas.

La placeta de Gracia

En la placeta de Gracia acababa la ciudad y empezaba el extrarradio, que era la vega. De allí partían los callejones de Gracia que llevaban a las huertas. En esa sutil frontera de placeta y callejón, estaba la caseta del fielato, donde se pagaban los derechos de consumo. Era un camino de herradura lleno de polvo en verano y de barrizales en invierno, amasado por las reatas de burros y los carros que transportaban arena del lecho del río Genil. A un kilómetro de esta divisoria estaba la huerta de San Vicente. Tenía entrada propia que compartía comunitariamente con la huerta de La Purísima, propiedad de don Antonio Pérez Victoria. Se llegaba a la casa por un camino bordeado de árboles. Más adentro, quedaba la huerta de San Enrique, aislada, con paso de vereda de una caballería. La huerta de San Vicente y la de San Enrique, están entre los caminos del callejón de Gracia y el camino de Purchil. Limitadas al norte por la calle de Arabial y al sur por el callejón del Viernes, llamado así, porque era el día en que recibía las aguas de riego. La huerta de San Enrique

[15] *Posteriormente, esta cabeza de cola, prendió a la acequia Gorda. Hasta finales del siglo pasado, el extremo de la calle de San Antón, se conoció por el Puente del Jaque, porque, efectivamente, desde aquí arrancó la Acequia del Jaque del Marqués, que bajando hacia el O iba modificando su dirección hasta que alcanzaba el, hoy llamado Camino de Ronda, por bajo de los callejones de Gracia. Otro ramal que tuvo su importancia por lo que ha supuesto, hasta fechas no demasiado lejanas, de contención al barrio de Gracia, partió del anterior, detrás de la Casa de Recogidas y paralelo a su cauce a la calle de Recogidas, cruzó por el Solarillo de Gracia, bajando hasta el Jaque con el que se fundió.*

[16] *Luis Seco de Lucena. Paredes. Revista Al-Andalus, vol. X (1945), pág. 455.*

era propiedad de José y Josefa Santujini, cuya única hija, Encarnita, aún vive en la huerta que heredó de sus padres. En 1925, era una niña de seis años y recuerda la llegada de los nuevos vecinos de la huerta de San Vicente: «Aunque yo era muy chica, no lo he podido olvidar, porque con ellos llegó a mi casa la luz eléctrica, se acabaron los velones. Una mañana vino a ofrecerse don Federico García Rodríguez. "Mire, le dijo a mis padres, yo tengo acciones en la Compañía de la Luz Elécrica. Eso quiere decir que si nos juntamos las tres huertas, la otra era la de la Purísima, solicitamos la luz, y nos sale más económico". Así era don Federico, servicial, sencillo, directo y muy generoso. Porque más adelante, nos hizo otro gran favor dándonos paso por su huerta. A la mía, en tiempo de la recolección de la remolacha, no podían entrar los carros, porque teníamos paso sólo de una caballería y esto nos causaba un transtorno enorme. A nosotros nos dio la vida. Normalmente los ricos no lo hacen. ¿Quién iba a consentir dar paso a otras personas por su huerta? Y él lo permitió y gratis» [17].

Cuando la familia García Lorca pasa el primer verano en la huerta ya está instalada la luz eléctrica. La casa de 500 m^2 tenía dos plantas. Su arquitectura popular responde al modelo de vivienda de la huerta en la vega granadina, bien diferenciadas sus características del otro tipo de vivienda rural autóctona, como es el cortijo, de espaciosos corrales y patio abierto para el trasiego de carros y caballerías. Una puerta-cancela de dos hojas, de madera con reja de hierro, centra la casa de la huerta. A ambos lados grandes ventanales, dan luces a la planta baja y balcones en la planta superior. Cal, hierro y madera. En la fachada campea una hornacina que guarda un tosco San Vicente Ferrer, que las hijas de la casa buscaron afanosamente en las tiendas de imagineros granadinos, en honor del santo de su madre, bajo cuya advocación habían puesto la huerta.

Cruzado el umbral, nos encontramos en una amplia sala baja. En otro tiempo, a la izquierda estaba el comedor. Al fondo, a la derecha, está la cocina, pieza grande y clara con chimenea, poyos, alacenas y tinaja, bien iluminada por un ventanal que da a la parte trasera de la casa. Frente a la puerta de entrada, arranca la escalera que conduce a la planta superior, destinada a los dormitorios. Subimos por la escalera de baldosa y marpelan de madera. En el primer tramo, por un ventana baja, entra toda la luz y la fragancia de la vega. En el segundo, separados por un estrecho pasillo, que recorre toda la planta, están los dormitorios. El primero a la derecha, subiendo un peldaño, estuvo destinado a los dos hijos de la casa, Federico y Paco. El del centro lo ocupaban las dos hijas, Conchita e Isabel, y el de la izquierda era el de doña Vicenta y don Federico. En la habitación de las niñas existió una puerta practicable que se comunicaba con la de la alcoba de los padres. Más tarde, en otro dormitorio del rincón de la derecha, se hizo el cuarto de baño, que vemos en la actualidad, junto a la puerta que hoy da acceso a la terraza. Hacia los años treinta, la familia García Lorca transformó y amplió la vivienda. María Trescastro, la conservadora de la huerta de San Vicente, nos ha contado el motivo de esta ampliación: «Yo deseaba siempre que doña Vicenta me hablara de su hijo Federico, pero, claro, era algo tan doloroso... Y, un día, que la señora estaba sola, me fui a hacerle compañía, como tantas veces, y surgió la conversación del carácter de los niños, porque yo tenía 8 hijos. Y espontáneamente, empezó a hablarme de *su* Federico. "El y su hija Concha eran los que más se parecían a su padre. Sin embargo mi Paco y mi Isabel, se parecen más a mí. Mi Federico era muy alegre. Recuerdo que en una ocasión un amigo suyo me dijo que Federico se quitaba la pena como una chaqueta que le molesta a uno, se la quita y la cuelga. Siempre estaba de buen humor. A mi Concha le pasaba igual..." Me hablaba de su hijo como si estuviera vivo, yo estaba que ni respiraba,

[17] *Conversación con doña Encarna Santujini, en la Huerta de San Enrique. Granada. 20-10-1985.*

fue un momento muy íntimo e inolvidable para mí. Sólo en esta oportunidad tuve la ocasión de oírla hablar de su hijo, aunque se adivinaba, que era su gran pesadumbre. Y este día fue cuando me explicó lo de la habitación: el gran comedor que hoy vemos pasando el arco del vestíbulo, a la derecha, al fondo, no existía. Ocurría que Paco, que compartía la habitación con Federico, se quejaba de que su hermano no lo dejaba dormir, porque se pasaba toda la noche leyendo con la luz encendida. Los padres, que eran unas personas comprensivas, amantes de la armonía entre sus hijos, solucionaron el problema ampliando la casa por el ala de Poniente. Construyeron el comedor con chimenea, dando luces de Norte a Sur y encima hicieron la terraza. Y el primitivo comedor, lo dividieron, convirtiendo la parte delantera en sala de música, donde se conserva la gramola de brazo *de la Voz de su Amo* de la casa *Pathé* y la parte posterior se transformó en el dormitorio de Francisco García Lorca» [18]. De las paredes de esta sala cuelgan el título de maestra de doña Vicenta Lorca, obtenido en la Escuela Normal de Granada, el 27 de junio de 1890; y el de Bachillerato de Federico García Lorca, otorgado por la Universidad Literaria de Granada, el 20 de mayo de 1915. Se conserva también un cuadro del pintor uruguayo Rafael Barradas, dedicado a Federico, el año 1927, titulado «Luz negra de los Pistoleros» y, otro, de Salvador Dalí: una señorita marinera fumando en pipa. Lleva un vestido blanco y azul y al cuello un pañuelo rojo. El material empleado es papel y tizas de colores.

El dormitorio de Federico García Lorca se conserva como estaba en vida del poeta. Es una habitación clara, llena de luz y de sol que entra a raudales por el balcón confidente de sus sueños:

Si muero,
dejad el balcón abierto.
El niño come naranjas.
(Desde mi balcón lo veo.)
El segador siega el trigo.
(Dede mi balcón lo siento.)
¡Si muero,
dejad el balcón abierto!

Cuántas veces contempló «Granada enfrente de mi balcón, tendida a lo lejos con una hermosura jamás igualada». El balcón fue también testigo de sus profundos desalientos: «Tú no te puedes imaginar —le escribe a Jorge Zalamea— lo que es pasarse noches enteras en el balcón viendo una Granada nocturna, *vacía* para mí y sin tener el menor consuelo de nada» [19].

Federico, desde el balcón, admiraba la amplia panorámica de Sierra Nevada. Dentro del cuarto el rectángulo del balcón es una acuarela de naturaleza que inunda el espacio. La palmera asciende su altivez; el macasar, que reserva su fragancia para días navideños, un júpiter, un nogal, un laurel, un almez, elevan allí su follaje. En otro tiempo, también apuntaban los dos cipreses, hoy desaparecidos, plantados frente de la casa, con los nombres de Conchita e Isabel. Cerca se conservan los dos cipreses plantados, al parecer, por Federico y Paco. El ciprés de Federico fue el único de los cuatro que tuvo dos copas. Hasta la habitación ascendía el jazminero, «con su blancura pequeña», que escalaba la pared, desde el suelo, y el cuarto de Federico se llenaba de aromas de «damas de noche» y otros perfumes del verano en la vega que le producía un *lírico* y *maravilloso dolor de cabeza.* El cuarto lo inundaba el rumor de los maizales, el fragor musical del campo, que él tanto amaba y conocía.

[18] *Conversación con doña María Trescastro, en la Huerta de San Vicente. Granada, 22-10-1985.*
[19] *O.C., pág. 1.666.*

El dormitorio del poeta es una habitación sobria, de paredes encaladas y un suelo colorista de fino mosaico. Junto al balcón está la cama, de madera torneada, con una colcha de encaje blanco, tejida a mano, en pacientes horas de reclusión, como salida de las manos prisioneras de las hijas de Bernarda Alba. Encima de la cama, la Virgen Dolorosa de los Siete Puñales. En otro flanco de pared, el cuadro que le regaló Alberti a Federico, cuando se conocieron en la Residencia de Estudiantes, en donde campea esta dedicatoria para el recuerdo: «A Federico García Lorca, esta estampa del Sur en la inauguración de nuestra amistad». Una cómoda con espejo. El mueble más sugestivo del dormitorio es la mesa buró, de madera clara, en donde Federico trabajaba. Encima del amplio tablero, a ambos lados, tiene pequeños cajones, a modo de secreter y delante tres profundos cajones de escritorio. En esta mesa el poeta, en sucesivos veranos, a partir de 1926, escribió, revisó o terminó: *Romancero gitano, Bodas de sangre, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Así que pasen cinco años, Diván del Tamarit, Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores...*

En el verano de 1935, el poeta Eduardo Blanco-Amor fue huésped de la familia García Lorca en la huerta de San Vicente y Federico le dedicó la lectura primicial de *Doña Rosita.* Al poeta galaico le debemos un extraordinario testimonio gráfico de Federico en su cuarto, sonriente ante la mesa de trabajo y el cartel de La Barraca, el grupo teatral universitario, fundado y dirigido por García Lorca y Eduargo Ugarte, en julio de 1932, inaugurado en Burgo de Osma.

«El campo me gusta más que nada —confesé—, y donde mejor escribo es en el campo. Escribo durante el verano de día y a las horas de calor; pero en el invierno, de noche.»

La casa de la huerta estaba rodeada de campos de cultivo y árboles frutales, al cuidado de un casero, Gabriel Perea Ruiz y su familia, que viven en la casa antigua de labor, adosada a la de los propietarios. Se cultivaba trigo, patatas, habas, maíz, tabaco... y un pequeño terreno dedicado a hortalizas para el consumo familiar. Los árboles frutales eran ciruelos, de varias clases; cerezos, perales, membrillos, nogales, manzanos... Como en las tierras de Valderrubio, don Federico sembró álamos blancos y negros y árboles frutales, a los que era muy aficionado, en las lindes de la huerta, para no quitar las vistas a la casa: Higueras, caquis, nísperos, quedada la proximidad del camino suponían una tentación irresistible para la chiquillería y los viandantes.

Con tal abundancia de fruta fresca, en la huerta de San Vicente se hacían mermeladas y almíbares de batata, de pera, de melocotón, de cerezas, de cabello de ángel, con las tradicionales recetas de los antiguos conventos. Me contó doña Isabel García Lorça que una de las conservas más apreciadas, era la de las habas verdes con jamón, célebre plato típico de la cocina granadina. Las guardaban fritas, con el jamón y el aceite. Una vez llenas las latas, un hojalatero se encargaba de soldarlas y se mantenían en perfecto estado de seis a ocho meses.

Las tierras de la huerta de San Vicente eran muy feraces, bien irrigadas por la colindante acequia del Jaque, la cual acarreaba los vertidos de los darros de la ciudad. Era un abono natural de gran calidad. En los primeros tiempos, don Federico García Rodríguez, acostumbrado a las claras aguas de Valderrubio, abonaba sus cultivos de forma natural, lo que resultaba excesivo para las ya fecundadas tierras. Se lo explicó su vecino José Santujini, nos cuenta su hija: «Mi padre tenía la experiencia de los años que llevaba cultivando aquellas tierras. Y es que la agricultura en cada zona tiene sus métodos. Mi padre decía que adonde uno estuviera, tenía que preguntar a los colindantes cómo hacían su tierra. Le dijo: "Mire, don Federico, lo que pasa es que usted le echa abono de más y las plantas cogen mucho vicio, y cuando llegan las primaveras lluviosas, pues se le tiran al suelo y esas cosechas se le echan a perder. Cuando el maíz se siembra y cae una tormenta, como la tierra es muy fuerte, se

suelta, la tierra cría costra y el maíz nace debajo, sale tachado. Después mi padre hizo aparcerías y le levantaba sus tierras. Pero aquel fracaso de los primeros tiempos lo tuvo preocupado, no por las pérdidas materiales, sino porque él era un buen labrador, que entendía de cultivo y además era un hombre que estaba acostumbrado a que todo lo que tocaba se le florecía» [20].

La vida cotidiana

Como en las huertas no había agua potable, para el lavado de ropas y otras necesidades domésticas, aprovechaban la bajada de las aguas claras, a las 5 ó las 6 de la mañana, de la acequia del Jaque, que recogían en pequeñas o grandes albercas y la dejaban asentarse. Doña Isabel García Lorca recuerda la *alberquilla* de su casa, en la que echaban un producto llamado *Gebe*, especie de ceniza que hacía las veces de lejía [21]. Las ropas se desinfectaban, además, con la sosa que contenían los jabones fabricados en casa, con el planchado, de planchas de hierro calentadas directamente al fuego vivo. El agua empleada en los menesteres de cocina y aseo personal era todo de acarreo. Don Federico tuvo especial interés en que su huerta tuviera dos entradas. La de los callejones de Gracia, peatonal, y otra para las bestias que se empleaban en las labores del campo y el transporte de agua. José Santujini le permitió esta última por su vereda, que venía a salir directamente al callejón del Pino. Esto acortó la distancia de los numerosos viajes que Gabriel Perea hacía diariamente al pilar del Puente Cristiano. Estas aguas eran muy ricas en magnesio y se utilizaban para la comida y el aseo personal y se depositaban en la tinaja que existía en la cocina. Si el pilar del Puente Cristiano estaba seco, entonces subía por el Camino de la Fuente Nueva, al pilar del mismo nombre, en donde había un lavadero público, muy concurrido. El agua de beber la traía del carmen de la Fuente, del Paseo de los Tristes y se conservaba en vasijas de barro. Otro pilar del que se abastecían las huertas, era el de las llamadas «Casillas de Prat», cercano al callejón de Nevot. También del pilar de la placeta de Gracia, situado en la esquina del Solarillo de Gracia (donde hoy están los multicines). El centro urbano más próximo a las huertas era la placeta de Gracia. Aquí estaban los comercios, en cuyas tiendas de ultramarinos, como se rotulaban en la época, se abastecían las familias. Solo si querían pescado tenían que ir al mercado de la ciudad, pues por entonces no había pescaderías en los barrios. A veces podían coincidir con el *pescaero* ambulante, que ofrecía a voz de bello pregón, la célebre «pescá de Almuñécar, niñas que está viva». Pero lo más seguro era ir al mercado y entonces subían directamente por el callejón del Pino, paralelo a lo que hoy es el camino de Ronda. Era un camino estrecho y peligroso porque discurría en pendiente, entre la acequia del Jaque y la tapia de la huerta de Gracia, propiedad de los marqueses de Ruchena. Ocurría con frecuencia caer montura y caballería a la acequia por las malas condiciones del piso, que en tiempos invernales hacía imposible el tránsito. El nombre lo recibía de un gran pino centenario, refugio de aves nocturnas, lechuzas, buhos, murciélagos, cuyos ululeos nocturnos intimidaban al viandante. El itinerario desde la huerta de San Vicente era: Camino del Purchil, callejón del Pino, «Casillas de Prat», callejón de Nevot, calle de las Tablas, plaza de la Trinidad y mercado. El itinerario de la placeta de Gracia era el más directo para los vecinos de las huertas. Por ello el estanco que había en la placeta se convirtió en una especie de *casinillo*, punto de reunión y refugio, donde se tomaban y daban toda clase de recados para las gentes de las huertas. Estos detalles nos los ha contado María Lourdes Fernández Chico. Su familia eran los dueños del estanco, que entonces el Estado adjudicaba a las solte-

[20] *Conversación con doña Encarna Santujini, en la Huerta de San Enrique. Granada, 22-10-1985.*
[21] *Conversación con doña Isabel García Lorca. Mardrid, 2-12-1985.*

ras. El establecimiento estaba en las llamadas «casas de la Basilia», propiedad de los Rodríguez Acosta. Eran 14 viviendas modestas que se alineaban frente a la iglesia de Gracia y el seminario. María Lourdes y su familia ocupaban las tres primeras, junto al pilar, en la segunda estaba instalado el comercio familiar. «Como en la placeta de Gracia acababa la ciudad, el correo no llegaba al extrarradio, el cartero dejaba la correspondencia en el estanco —nos refiere María Lourdes—. Al cartero le daban una *perrilla* (5 céntimos) por cada carta. Federico García Lorca recibía mucha correspondencia, entraba y preguntaba *¿hay carta para mí?* y si tenía la cogía y soltaba la *perrilla* correspondiente, costumbre que se hizo ley. Entonces las cosas eran de otra manera. Como en el callejón de Gracia había tanto polvo o barro, las gentes subían el camino con botines viejos o alpargatas, entraban en mi casa, se sentaban y se ponían los zapatos nuevos, para andar por *Granã,* luego para bajar otra vez el camino, volvían a cambiarse. Los Lorca solían esperar el coche de gasolina que viniera a recogerlos, subían a pie hasta mi casa, porque ya le digo que el callejón era un camino intransitable. A veces, en los duros inviernos ocurrían cosas terribles con las personas que caían enfermas, y ni los médicos podían pasar en los coches de caballerías. También podía ocurrir que empezara a llover y entonces entraban en mi casa a esperar que escampara. Había quien subía o bajaba a la ciudad a caballo o en burro, como el tío Frasquito, el tío de Federico, de la huerta del Tamarit. Era un hombre muy buena persona, pero muy cateto, el padre del poeta era mucho más enseñado. Como era muy gordo y bajillo le sacábamos una silla para que se apeara del burro y luego se sentaba a descansar. El mozo que arrastraba el animal lo ataba en una farola de las que había en la placeta, hasta que don Francisco volvía de sus asuntos, para irse otra vez a su huerta. Muchas veces mientras llegaba nos paseábamos en la burra. Son cosas que no se olvidan. Pero es que la placeta de Gracia era el centro de todo. Cuando había un muerto en las huertas lo subían hasta la placeta, y mientras venía la parroquia, que entonces era la de la Magdalena, la gente que lo acompañaba esperaba en mi casa» [22].

Los difuntos los subían a hombros por los callejones de las huertas. En la placeta se formaba la comitiva fúnebre. Según el estamento social del muerto, el entierro podía ser de primera, segunda o tercera categoría. Con o sin *veleros*, es decir, pordioseros y hampones, los cuales por una peseta, acompañaban a los entierros con velas encendidas, de ahí su nombre de *veleros.* Capilla de música, carroza fúnebre, tirada por uno o varios caballos empenachados y los cocheros y aurigas con pelucas a la «federica». Toda esta parafernalia fúnebre, variaba, como el número de caballos, por eso decían las gentes «cuando más ricos más animales». Al muerto lo llevaban a hombros, y le seguía el coche vacío.

«Cal, mirto y surtidor»

El amor de García Lorca por su tierra se refleja en su obra y, más íntimamente, en las cartas a sus amigos. Al crítico catalán Sebastián Gasch le confesaba: «Es en Granada donde verdaderamente estoy tranquilo y apto para la deliciosa conciencia de la amistad» [23]. Y a Melchor Fernández Almagro: «Me gusta Granada con delirio, pero para vivir en otro plan: vivir en un carmen, y lo demás es tontería; vivir cerca de lo que uno ama y siente. Cal, mirto y surtidor» [24]. Si el poeta ansiaba el ideal del carmen —casa-huerto-jardín—, sueño de todo granadino, don Federico García Rodríguez, como buen labrador, necesitaba la libertad del campo abierto, el olor a tierra, el misterio de los siembros, el surco germinado, el grana-

[22] *Conversación con doña María Lourdes Fernández Chico. Granada, 12-5-1984.*

[23] *O.C., pág. 1649.*

[24] *A. Gallego Morell, op. cit., pág. 57.*

zón de la espiga, el gozo de la cosecha. El padre armonizó el dilema. El hijo tuvo *cal y mirto* y el espléndido mirador, aunque no desde las elevadas colinas albaicineras, sino desde la perspectiva opuesta de la vega.

Las temporadas de García Lorca en la huerta de San Vicente, rodeado de su familia, eran estancias felices, que lo transportaban a su esplendorosa niñez, tan decisiva en su vida adulta. El recuerdo de la huerta es constante, esté donde esté. En la primera carta que escribe a su casa desde EEUU, el ruido de las sirenas y el rumor de la ciudad de New York, que asciende hasta el noveno piso donde está su habitación de estudiante en la Universidad de Columbia, le despierta la nostalgia: «Vosotros estaréis quizá en la Huerta oyendo las esquilas del Seminario y los lejanos campaneos de la catedral» [24bis]. En otra ocasión le describe a Gasch esta postal colorista y sensual de su vida en la huerta: «Como sabrás he vuelto de Lanjarón y estoy otra vez en la huerta de San Vicente en plena bucólica, todo el día comienzo exquisita fruta y cantando con mis hermanas y hago tantísimas tonterías, que a veces me avergüenzo de la edad que tengo» [25].

Encarna Santujini fue testigo de la alegría de Lorca en la huerta: «En cuanto llegaba lo sabíamos pronto. Desde mi casa le oíamos tocar el piano [26]. Me gustaba porque entonces no había radio. Ellos tenían una gramola, con discos. Pero el piano llegaba hasta nosotros más sonoro ¡qué bien cantaba y recitaba! Luego era muy amigo de la broma. Por su alegría parecía una persona hecha para la dicha. Con su madre tenía delirio y su madre con él. La cogía en brazos y le daba vueltas. Y ella entre asustada y gozosa le gritaba: "Federico que me matas". A derecha e izquierda de la casa tenían rosales. Y un día le dijo doña Vicenta: "¡Ay, Federico, hoy no puedo poner rosas en la mesa!" Y él cariñoso y complaciente, la dijo: "No te preocupes, ahora mismo vas a tener ese florero lleno de flores". Al poco aparecía con un *brazao* de flores de maíz, lo que se llamaba «los cabos». A todos nos hizo gracia aquella ocurrencia. Le gustaba mucho andar en pijama por la casa y una vez se lo desgarró, y su madre le dijo: "Federico, tienes el pijama roto". Y llamó a una de las muchachas para que se lo cosiera. Y él va y le dice: "No te preocupes mamá. ¿Dónde está tu costurero?" Y cogió dos alfileres y se los puso. "Ya está arreglado". Encontraba solución a todo, siempre como jugando. La elocuencia de Federico dicen que le venía de niño. Una tarde desde el balcón de su cuarto, echó un sermón que, cómo sería, que nos revolcábamos de risa. El sólo quería que lloráramos de pena, que hiciéramos la comedia, pero no nos podíamos aguantar la risa. Estábamos en la explanada que había delante de la casa y recuerdo a su madre, a sus hermanas, a Laurita, la hija de don Fernando de los Ríos y a las muchachas Carmen y Ana. Conmigo se metía siempre. Para salir al camino, era obligado nuestro paso por la vereda, que quedaba junto a su casa. Al principio yo pasaba siempre corriendo, me daba vergüenza de Federico. Pero él me veía y me llamaba, con aquella voz alegre y confiada: "Encarnita, ven aquí. ¡Dame un beso!" Sus otros hermanos no me hacían caso, pero él... yo era una chiquilla de pocos años, pero desde un principio le caí en gracia. Bueno, hay que decir que era sí con todo el mundo, abierto, cordial, por eso lo querían personas tan dispares. Una tarde, que yo iba a la huerta de la Purísima, al pasar por su casa, él estaba en la terraza con unos prismáticos y oigo que me llama: "¡Encarnita, mira cuando pases por aquí, recóge-

[24bis] Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana. *(1929-1930). Edición de Christopher Maurer. Poesía. Revista ilustrada de información poética, n.° 23-24. Madrid, diciembre 1985, pág. 39.*

[25] *O.C., pág. 16.59-1.660.*

[26] *Nos refirió doña Isabel García Lorca, que su padre compró el piano en la casa de pianos de Granada, y que era el que alquilaban para los conciertos de piano en Granada. Tiene la marca López Griffo, no es un colín, ni un gran piano, pero su tamaño no es corriente. Expertos han opinado que se trata de un piano alemán, que López Griffo le puso su firma.*

te la falda, porque con los prismáticos al revés, te voy a ver bocabajo, y te veré las piernas! Yo ya era una adolescente y me dio una vergüenza... El se reía, yo salí corriendo»[27].

El mundo de la infancia ejerció en Federico García Lorca una atracción especial. Su ternura es manifiesta con los hijos de sus amigos, a los que dedica poemas y en sus cartas tiene siempre recuerdos cariñosos para ellos. En su obra, el interés y preocupación es patente desde sus primeros escritos en prosa y en verso. El nacimiento de su primera sobrina, hija de su hermana Concha, y de Manuel Fernández Montesinos, lo llenó de alegría. Como la niña nació el 9 de diciembre, al día siguiente de la festividad de la Inmaculada Concepción, y la madre se llamaba Concha, a toda la familia parecía lógico, según la tradición, llamarla como a la madre, pero Federico batalló para llamarla Vicenta, como la abuela. Y de Vicenta, Vicentica, con esa particularidd granadina de los diminutivos en *ico* e *ica,* se quedó con el nombre de Tica. La niña aparece pronto en las cartas de su tío. En el verano de 1932, reunidos todos en la huerta, escribe alegremente a Carlos Morla, que en su casa se hospedan la ministra de Justicia, y su hija la *ministrilla* (se trataba de doña Gloria y Laura, la mujer e hija de don Fernando de los Ríos, entonces ministro de Justicia) y se lamenta de que «...no puede lamer el plato ni comer con albornoz, ni romper platos, para que se ría la sobrinita»[28]. En otra carta le cuenta: «Ahora mismo mi casa está llena de canciones de cuna para dormir a la niña y ya están dormidas mi mamá, mis hermanas, mi papá, los árboles y los perros, menos la niña que no se duerme nunca». Y llega el gozoso día en que la niña dice mamá y le parodia a Morla el acontecimiento familiar: «Queridísimo Carlos: Día de júbilo en casa. La niña ha dicho por vez primera ma-ma-ma-ma. Y luego se ha entusiasmado y ha dicho ma-ta-pa-la-ti-ca. Alfabeto de un teléfono angélico, sin duda, donde la niña se despide para entrar por este arco terrible y teológico de la razón humana.

Ha sido un *revolutorio* precioso.

Gritos, chillidos de las criadas andaluzas, subidas y bajadas por las escaleras y toda el agua sonando: el retrete, la ducha, el aljibe.

Luego mi padre ha dicho muy serio: «Es una niña genial», y mi mamá, más comprensiva: «No, pero es más simpática que los *demás* niños». Ha entrado el hortelano y su mujer y sus hijos y ha entrado un vendedor de helado y dos mendigos que duermen bajo los árboles, y hasta un pequeño burrito. Mi padre, muy solemne, se dirige a la niña y le dice, «Hijita, di mamá, anda»; y la niña, agitando los bracitos, grita: «Ta-ca-che-li-pi-ta-má...», ¡y se echó a llorar! Un abrazo, Federico»[29].

Este verano, García Lorca termina y fecha en la huerta la obra *Así que pasen cinco años.* Cerca de la palabra *Telón,* escribe: «Granada 19 de agosto de 1931» y debajo: «Huerta de San Vicente»[30].

Tica (Vicenta Fernández-Montesinos García Lorca), guarda recuerdos como flash de «tío Federico», como ella le llama: «Me sentaba encima del piano y me enseñó a cantar: ya se murió el burro/ vamos a enterrarlo... Yo cantaba mientras bailaba de puntillas, con alpargatas... Pero los recuerdos más importantes son de 1934. El llegó de Madrid a pasar las vacaciones junto a toda la familia, reunida en la huerta, como cada verano. Yo estaba convaleciente de una otitis, que fue una enfermedad grave y larga. Como permanecí mucho tiempo en cama, mi madre me cortó las trenzas para peinarme mejor. Cuando tío Federico entró en

[27] *Conversación con doña Encarna Santujini, en la huerta de San Enrique, Granada, 22-10-1985.*

[28] *O.C., pág. 1.680.*

[29] *O.C., pág. 1.680-1681.*

[30] *Federico García Lorca. Autógrafos. Facsímil de* Así que pasen cinco años. *Transcripción, notas y estudio por Rafael Martínez Nadal. The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1979, pág. 214.*

mi cuarto y me vio, empezó a llorar por mis trenzas, como si fuera un niño, para hacerme reír. Venía mucho a mi cuarto para estar conmigo. Yo recuerdo su alegría, su ternura y su preocupación. Aquel verano fui el centro de todas las atenciones, aunque estaban mis hermanos menores, Manolo y Conchita, recién nacida. Yo estaba muy triste y tío Federico me distraía, porque yo lloraba mucho. Nos divertíamos cantando a dúo, una canción que yo no he oído cantar después:

Un pájaro con cien plumas
el pájaro era verde
las alas de color
el piquito encarnado
más bonito que el sol...

y terminaba: El pájaro ya voló, ya voló, ya voló, y entonces hacíamos la mímica del vuelo, que era como un juego para los dos. Recuerdo haberle oído cantar *Mi jaca* y otra cosa que le gustaba era la *España cañí*, esos pasodobles tan famosos.

La huerta era una casa muy alegre, llena de gente, sobre todo de mujeres, tías, primas de mi madre: la prima Clotilde, de la huerta del Tamarit, Virtudes, Paca, Carmen, las primas de Fuentevaqueros, hijas de tío Enrique. Visita fundamental era la tía Isabel Rodríguez y sus hijos Isabelita y Pepe Luis. Los dos me enseñaron canciones y juegos. Muy importante era Eduarda, *mamá Yaya*, como la llamábamos los niños, prima de mi abuela, única parienta que tenía. Me enseñó canciones mientras cosía la ropa. Entonces se cantaban mucho las canciones populares. Las madres le cantaban a sus hijos, esas bellas canciones de cuna, que ahora muy poca gente conoce. *Mamá Yaya* me enseñó: A la verde, verde/ a la verde oliva/ donde cautivaron/ a las tres cautivas. En la huerta recuerdo también muchas: Vidala, que era de Valencia; Angelines, la niñera y Antonia, la cocinera. Guisaba muy bien, esto lo he oído; pero que yo recuerde, hacía las migas con melón, que a todos nos gustaban mucho, y las meriendas de pan con chocolate y pan con aceite. ¡Ah! otras personas en la huerta eran los caseros, Gabriel, la abuela, Carmen y Anica.

Mis recuerdos de la huerta de San Vicente están muy vinculados a la guerra civil, ya que pasamos gran parte allí. Recuerdo que hicieron un refugio [31], donde nos refugiamos un día que, de pronto a la hora de la comida del mediodía oímos una sirena y nos fuimos todos, con los platos allí. Esto lo recuerdo como una aventura divertida frente a las atrocidades que estaban pasando. También recuerdo una visita de la Guardia Civil, cuando una tarde mi madre decidió llevarnos a ver a la tía Clotilde a la huerta del Tamarit y nos tuvimos que volver. Otro recuerdo muy vivo, es que Angelines, nuestra niñera, nos llevó a los tres hermanos corriendo por los campos, probablemente para evitarnos una escena dolorosa.

Me gusta evocar una fiesta, que un verano, dio en la huerta, me parece que tía Isabel, a la que los sobrinos llamábamos *Tatabel*. Yo era muy pequeñita y enseguida me llevaron a la cama, pero recuerdo que iban todas las señoras y señoritas vestidas de noche y recuerdo los farolillos de papel que adornaban la huerta. Este es, naturalmente, un recuerdo de dolor y alegría. Había mucha gente, pero yo sólo recuerdo a tía Laura con un traje verde y seguramente las primas de tío Frasquito. Otro recuerdo muy grabado es el de mi abuelo, cortando

[31] De este refugio nos ha hablado también doña Encarna Santujini. Lo construyeron frente a la casa de los caseros. Colboraron las dos huertas, la de San Vicente y San Enrique. Cavaron un gran hoyo y con troncos y ramas de los álamos lo cubrieron y echaron encima la tierra socavada. Hicieron dos entradas, para en caso de accidente no quedar atrapados. Conversación telefónica en Granada el 29-12-1985.

Para los niños ajenos al drama que estaban viviendo, el refugio fue una aventura, así lo recuerdan Tica y Manuel Fernández Montesinos.



Huerta del Tamarit



Huerta de San Vicente

las flores de la huerta para dárselas a unos niños que llegaron pidiéndolas para el entierro de su padre. El abuelo lo hacía con gran sentimiento y solidaridad con los chiquillos aquellos, a quien miraba sin comprender su dolor. Pasado el tiempo lo vi claro, ya habían matado a tío Federico» [32].

El entorno humano en casa de los García Lorca fue siempre muy rico y variado; por un lado, esa calidez de las gentes de los pueblos de España que aportan una sabiduría personal, casi en estado puro, heredada por tradición oral, y por otro, la cultura de formación académica y artística. Este equilibrio lo valoró siempre el poeta. Y le sorprendía cuando las gentes pensaban que las *cosas* de sus obras eran atrevimientos suyos, audacias de poeta. El lo negaba rotundamente: «No. Son detalles auténticos —decía—, que a mucha gente le parecen raros, porque es raro también acercarse a la vida con esta actitud tan simple y tan poco practicada: ver y oír. ¡Una cosa tan fácil!» El universo rural del poeta lo predispuso, ya para siempre, a captar y a extraer la esencia humana del gitano, del negro, del judío. El método era siempre el mismo, mirar la vida y tratar de comprender el drama oculto, la tragedia individual y la comedia colectiva.

Con el fenómeno que ha generado Federico García Lorca, el temor es siempre caer en el tópico del *lorquismo.* De ahí la importancia de descubrir a los escasos testigos que ya van quedando de la vida del poeta. Y si son seres sencillos, personas no *contaminadas* por la grandilocuencia de algunos cultos, mejor. Testimonios de Santujinis, de María Lourdes, de María Trescastro, de Clotilde García Picossi o de la niña Tica, que a veces si no fuera por las fotografías en que su tío la tiene en brazos, podía creer que su recuerdo pertenece al archivo oral de la familia. En 1935, Eduardo Blanco Amor le hizo al poeta un reportaje en la huerta de San Vicente. Una de las fotos más sugestivas y tiernas es aquella en que Federico está con sus sobrinos Tica y Manolo, niños de 3 y 4 años, en la puerta de la casa. La pequeña Tica observa a la cámara con ojos asombrados y sostiene entre sus manos la de su tío, que mira al objetivo sonriente. Gracias a este reportaje, tenemos el testimonio de la decoración interior de esencias románticas de la casa. El poeta se fotografió ese mismo día con su madre, sentado en un sofá de estilizadas formas, mobiliario en el que el dramaturgo se inspiró, a la hora de sugerir a Salvador Dalí, los bocetos para los decorados del drama *Mariana Pineda.* El interior de la huerta recuerda también los dibujos que García Lorca hizo para la ilustración de la obra, publicada en la colección teatral *La Farsa,* Madrid, 1928.

La huerta del Tamarit

La huerta del Tamarit es otro itinerario lorquiano para el recuerdo. Para ir hasta allí, Federico salía de su huerta hasta encontrar los callejones de Gracia. Descendía hsta la Cruz de los Carniceros [33], dejaba a la derecha el callejón del Viernes y, a la izquierda, el callejón de la Acequia Gorda. Continuaba bajando por el callejón de los Nogales, hasta llegar a la huerta del Tamarit. La tarde llega, interminable, del verano en la vega, había ido cayendo por el camino, hasta empezar el duelo del crespúsculo. Esos crepúsculos granadinos «complicados de luces constantemente inéditas que parece no se terminarán nunca» [34]. En el drama *Mariana Pineda*, García Lorca pone en boca de la heroína: «¡Con qué trabajo tan grande/ deja la luz a Granada! Se enreda entre los cipreses/ o se esconde bajo el agua/» [35]. Otras

[32] *Conversación con Tica Fernández Montesinos García Lorca. Madrid 16-10 1985.*

[33] *Se llamaba así a este pareje, donde había un cruz de madera, con plinto de piedra, porque en sus inmediaciones vivían gentes que se decicaban a matar reses, para el consumo de las carnicerías.*

[34] *Federico García Lorca. «Granada (Paraíso cerrado para muchos)». O.C., pág. 8.*

[35] *Federico García Lorca.* Mariana Pineda. *Estampa I, escena V, O.C., pág. 796.*

veces el paseo era por la mañana y se iba a pasar el día en el Tamarit, comprometiendo a su prima Clotilde para que le hiciera un *arroz arriero* (arroz con pollo), porque «no había quien guisara como ella». Federico estuvo muy unido a su prima Clotilde García Picossi, hija del tío Frasquito, uno de los ocho hermanos del padre del poeta. La familia García Rodríguez —nos contó doña Clotilde— éramos una familia *tribu*, muy unida y afectuosa. Entre nosotros no existían rencillas ni recelos. El patriarca era mi tío Federico. Siendo unos chiquillos, salió el futuro poeta de la mano de su prima Clotilde, por primera vez a un escenario, cuando el niño tenía tres o cuatro años, y ella unos cuantos más. Los dos eran comparsas en una función de aficionados, que hacían en un corralón de Fuentevaqueros, la zarzuela *La alegría de la huerta.* Doña Vicenta le había cosido a su hijo un chalequillo lleno de remiendos. Clotilde García Picossi heredó de su padre la huerta del Tamarit, y ha continuado pasando los veranos allí. En junio de 1980, la visitamos y nos desveló cosas secretas de su vida, que su primo había convertido en materia dramática. «Venía mucho a mi huerta —nos dijo— porque le gustaban estos parajes, de los que dejó constancia en el libro *Diván del Tamarit* y porque le divertían mis ocurrencias. ¿Te acuerdas de lo que hace Adela, la hija menor de *Bernarda Alba,* cuando estando de luto, se pone el vestido verde para que la vean las gallinas? Pues eso lo hice yo. A Federico le encantaban estas cosas mías. Y no lo olvidó; aquella prodigiosa memoria suya lo sacó a relucir, al cabo de tantos años, en ese drama».

El conflicto sentimental de la obra lorquiana *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores,* recreado en un plano poético, pertenece a una vivencia de su prima hermana Clotilde. El novio era primo, hijo de la tía Mercedes, hermana de su padre. Ella vivía en Fuentevaqueros y él en Valderrubio. Era un hombre guapo y buen caballista, que se fue a Tucumán (Argentina) y allí se casó con otra. La novia-prima, quedó soltera en Granada.

La huerta del Tamarit, emocionalmente ligada a la vida de García Lorca, le dio nombre a uno de sus más importantes libros de poemas, *Diván del Tamarit.* El poeta empieza a escribir el libro en 1931. En octubre de 1934, el *Boletín* de la Universidad de Granada anuncia ya que se «encuentra en prensa (...) las *Gacelas del Tamarit»,* sin embargo, será una obra póstuma. En ella, el poeta se presenta en cueros vivos, con su amor, sus deseos, sus pasiones, sus desfallecimientos, quizá porque en el deleitoso escenario del Tamarit, la naturaleza se le ofrecía en toda su plenitud. En la «Casida de los Ramos», el autor recrea el paisaje del Tamarit:

Por las arboledas del Tamarit
han venido los perros de plomo
a esperar que se caigan los ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.
El Tamarit tiene un manzano
con una manzana de sollozos.
Un ruiseñor apaga los suspiros,
y un faisán los ahuyenta por el polvo.
Por las arboledas del Tamarit
hay muchos niños de velado rostro
a esperar que se caigan mis ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

El sentido trágico que Federico García Lorca reveló en tantos aspectos y pasajes de su obra, como una oscura y latente premonición de su propio destino, se intensificó en los últimos meses de su vida. En la «Gacela de la huida», del libro *Diván del Tamarit,* dice: «Ignorante del agua voy buscando/ una muerte de luz que me consuma». En la «Casida de las palomas

oscuras» pregunta ya: «¿Dónde está mi sepultura?» Y en la «Gacela del amor oscuro», aparecida en febrero de 1936, ya un franco reto a su propio destino:

Quiero dormir un rato
un rato, un minuto, un siglo;
pero que todos sepan que no he muerto.

En junio de 1936 se cumplían diez años de las vacaciones familiares de los García Lorca en la huerta de San Vicente. Como cada verano, iban llegando a la huerta unos tras otros. Primero, los padres, que venían de Madrid, donde vivían desde 1932, en que dejaron su casa granadina de la Acera del Casino; luego Concha, la hija, mujer de Manuel Fernández Montesinos, recién elegido alcalde de Granada, acompañada de sus tres hijos: Tica, Manolo y Conchita. Federico llegaría en la mañana del 14 de julio, también desde Madrid. Los otros dos hijos, Paco e Isabel, iban a estar ausentes el día de San Federico, el 18 de julio, fiesta onomástica del padre y del hijo mayor, celebrada siempre con alegría, y reunión de familiares y amigos. Paco era secretario de la Embajada Española en El Cairo, mientras que Isabel, preparaba los exámenes para las oposiciones a cátedra de Instituto. Aquella fecha, fausta para la familia García Lorca, sería desde este año, día infausto para España: El estallido de la sublevación militar envolvería en los más negros lutos a cientos de miles de familias españolas y, entre éstas, como el más triste de los presagios, a la del universal poeta, con el doble asesinato, en la familia, de Manuel Fernández Montesinos y de Federico García Lorca.

De la huerta de San Vicente salió Federico huido, en los primeros días de agosto, hacia la muerte.

Cincuenta años después de la desaparición del poeta, el nombre de Federico García Lorca, todavía removía los lodos de las malas conciencas y se interpretaba torcida y falazmente su persona y su obra, como en una incesante persecución. En 1975, la huerta de San Vicente, última célula vital del poeta en su tierra, corrió el riesgo de ser arrasada por el Plan Parcial de Ordenación Urbana Granada-Oeste de 1975, con la aprobación del Ministerio de la Vivienda, ante la incríble indiferencia de las autoridades municipales. ¿Fue ignorancia, como se pretendió? Al final, se impuso la cordura y, el 15 de enero de 1976, en un pleno del Ayuntamiento se aprobaba el Plan Parcial modificando su aplicación en aquella zona y salvando la huerta. En esta resolución influyó mucho la enérgica intervención de la familia García Lorca y la protesta de los medios intelectuales y artísticos de dentro y fuera de España, que denunciaron el desafuero que se iba a cometer.

El 6 de abril de 1985, doña Isabel García Lorca y el Alcalde de Granada firmaban las escrituras de compra-venta de la huerta de San Vicente que, al fin, pasaba a formar parte del patrimonio histórico-artístico de la ciuad, convertida la casa en Museo y adjunta sede de la Fundación Federico García Lorca.

Antonina Rodrigo

Agradezco la ayuda prestada para realizar este trabajo sobre la huerta de San Vicente, con documentos, notas, referencias, conversaciones, fotografías y planos, a los sres. y entidades:
María Lourdes Fernández Chico, Tica y Manuel Fernández Montesinos García Lorca, Isabel García Lorca, Cesáreo Giménez Romero, Mario Hernández, Eutimio Martín, Angeles González de Molina, Encarna Santujini y María Trescastro y Fundación Federico García Lorca, Huerta de San Vicente, Granada.



Textos sobre García Lorca publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos*

AMOROS MOLTO, Amparo: Reseña de *Lola la comedianta,* n.º 388, pág. 229, año 1982.
BENAVIDES, Manuel: Reseña de *El teatro de García Lorca,* de Luis T. González del Valle, n.º 375, pág. 692, año 1981.
CAMPANELLA, Hortensia: Una guía para *Poeta en Nueva York,* n.º 360, pág. 712, año 1980.
CANO, José Luis: Federico en persona (reseñas sobre Carlos Morla, José Mora Guarnido y Christoph Eich), n.º 123, pág. 350, año 1960.
CARBALLO PICAZO, Antonio: Reseña del libro de Jaroslav M. Flys, n.º 84, pág. 405, año 1956.
CARBONELL BASSET, Delfín: Tres damas existenciales de Federico García Lorca, n.º 190, pág. 118, año 1965.
COMINCIOLI, Jacques: Federico García Lorca: un texto olvidado y cuatro documentos, n.º 130, pág. 25, año 1960.
CURUTCHET, Juan Carlos: Reseña de *Claves líricas de García Lorca,* de Carlos Ramos Gil, n.º 231, pág. 736, año 1969.
CHAVARRI, Raúl: Libros sobre Lorca y Guillén, n.º 246, pág. 722, año 1970.
DOMENECH, Ricardo: Notas sobre teatro, n.º 132, pág. 480, año 1960.
DOMENECH, Ricardo: A propósito de *Mariana Pineda,* n.º 210, pág. 608, año 1967.
DOMENECH, Ricardo: Reseña de *Bodas de sangre,* n.º 155, pág. 279, año 1962.
FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel: Los dioses de Federico, n.º 217, pág. 31, año 1968.
GARCÍA FERRER, Alberto: Reseña de *García Lorca y el cinema,* de Rafael Utrera, n.º 398, pág. 410, año 1983.
GARRIGUES, Emilio: Al teatro con García Lorca, n.º 340, pág. 99, año 1978.
GÓMEZ MARÍN, José Antonio: Las ideas estéticas de García Lorca, n.º 220, pág. 181, año 1968.
GUEREÑA, Jacinto Luis: El agua y Federico García Lorca, n.º 209, pág. 392, año 1967.
HIERRO, José: El primer Lorca, n.º 224, pág. 437, año 1968.
LAÍN ENTRALGO, Pedro: Poesía, ciencia y realidad, n.º 31, pág. 13, año 1952.
LLEDO, Emilio: García Lorca en alemán, n.º 54, pág. 364, año 1954.
MARTÍN, Sabas: El teatro póstumo de Lorca, n.º 348, pág. 647, año 1979.
MATAMORO, Blas: El hechizo de lo inmemorial, n.º 351, pág. 677, año 1979.
MIRÓ, Emilio: Reseña de *Lorca, poeta maldito,* de Francisco Umbral, n.º 232, pág. 225, año 1969.
MORALES, Rafael: Reseña de *Dibujos de Federico García Lorca*, con notas de Gregorio Prieto, n.º 16, pág. 140, año 1950.
ORTEGA, José: Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca: dos poetas andaluces ante Etados Unidos, n.º 376/8, pág. 875, año 1981.
ORTEGA, José: *Poeta en Nueva York:* alienación social y libertad poética, n.º 356, pág. 350, año 1980.
ORTEGA, José: García Lorca poeta social, n.º 320, pág. 407, año 1977.
EDMUNDO DE ORY, Carlos: Salvador Rueda y García Lorca, n.º 255, pág. 417, año 1971.
PLAZA, Galvarino: Reseña de *La metáfora en la estructura poética de Federico García Lorca,* de Israel Rodríguez, n.º 334, pág. 172, año 1978.
PLAZA, Galvarino: Reseña de *Lorca's Poet in New York,* de Betty Jean Craige, n.º 328, pág. 189, año 1977.
DE PAEPE, Christian: Posiciones, oposiciones, proposiciones y contraproposiciones, n.º 269, pág. 271, año 1972.
PRIETO, Gregorio: Historia de un libro, n.º 10, pág. 19, año 1949.
QUIÑONES, Fernando: Federico músico, n.º 125, pág. 234, año 1960.
QUIÑONES, Fernando: Reseña de *Prosa*, de Federico García Lorca, n.º 247, pág. 286, año 1970.
QUIROGA CLERIGO, Manuel: García Lorca visto por Edwin Honing, n.º 3458, pág. 241, año 1980.
SORDO, Enrique: Menotti y García Lorca, n.º 52, pág. 124, año 1954.
TAE MING, Yon: Lorca, poeta oriental, n.º 358, pág. 129, año 1980.

Estampa (detalle). Fotografía de Raota

TELLO, Jaime: Reseña de *Lorca and the spanish poetic tradition,* de J.B. Trend, n.º 97, pág. 102, año 1958.
UMBRAL., Francisco: *Poema del cante jondo,* n.º 220, pág. 49, año 1968.
VALDERREY, Carmen: Reseña de *La tragedia en el teatro de García Lorca,* de Luis González del Valle, n.º 331, pág. 164, año 1978.
VALDERREY, Carmen: Reseña de *La tragedia en el teatro de García Lorca,* de Luis González del Valle, n.º 356, pág. 454, año 1980.
WELDEN, Alicia: Algunos escorzos comparativos de la poética de Góngora y García Lorca a trescientos años de distancia, n.º 384, pág. 625, año 1982.

NOTA A NUESTROS SUSCRIPTORES

• Las recientes subidas de los costos de producción, a lo que se suma el incremento del IVA, nos obliga a elevar los precios de nuestra Revista desde el número correspondiente a noviembre de 1986, de acuerdo con las cifras indicadas en el Boletín de Suscripción que aparece en el presente Homenaje a Federico García Lorca.

• Desde luego, las suscripciones ya contratadas no se verán afectadas por los nuevos precios, hasta la fecha de su renovación. A nuestro posible nuevo lector le indicamos que puede suscribirse a CUADERNOS HISPANOAMERICANOS desde cualquier número anterior al corriente y que, aun cuando dentro del plazo de suscripción elegido se incluya algún volumen de homenaje (de precio más elevado), éste costará al suscriptor el precio equivalente a los números ordinarios que abarque.

Redacción